الدكتور محمد حسن عبدالله

مقدمة في النقد الأدبي

ساعدت جامعة الكويت على نشره

دار البحوث العلمية

١٣٩٥ هـ - ١٩٧٥ م
الطبعة الاولى

دار البحوث العلمية - الكويت - شارع فهد السالم - بناية الشرق الاوسط
هاتف ٤٣١٩٨٢ - ص.ب (٢٨٥٧) برقيا دار بحوث

مقدمة في النقد الادبي

بسم الله الرحمن الرحيم

هذا الكتاب يرسي منهجاً جديداً في الدراسة البلاغية والنقدية ، إذ ينظر إلى الفنّين معاً من خلال العلاقة الحتمية بين الأساس النظري والوجوه التطبيقية ، ويبدأ بالنقد الحديث ، ويعرض النقد القديم في قيمه المستمرة الممتزجة بالحديث ، وليس في إطاره المعزول الذي يصوره في هيئة تاريخ النقد .

المقدمة

أرجو أن تأذن لي ، قبل أن أحدثك عن منهج هذا الكتاب ومادته ، والغاية التي توخيتها من تأليفه ، أن أضع بين يديك بعض ذكرياتي الخاصة على طريق البحث العلمي ..

مازلت أذكر أول مناقشة علنية لرسالة علمية . وكانت في النقد الأدبي . وكنت طالباً في أول سني الدراسة الجامعية ، مأخوذاً بجلال هيئة الحكم وذكاء الحوار الدائر بين الطالب والأساتذة . ولكن كلمة لم أفهمها جذبت سمعي . قال أحد المناقشين للطالب « يابنيّ .. رسالتك كلها نُقول . أين شخصيتك ؟ » . وسألت جاري — وكان له دراية بالمناقشات — عن معنى نقول . فأجاب بأنها تعني أن الطالب اعتمد في بحثه على النقل من المراجع حتى انمحت أصالته وتاهت آراؤه !! وأضمرت من يومها ألا أعتمد على « النقول » حين أصير « مؤلفاً » !!

وقرأت دراسات يلتقط مؤلفوها الفكرة الصغيرة العابرة . فيتولون نفخها والاستطراد معها . والافتعال في عرضها ومناقشتها حتى تضيع معالمها التاريخية وحقيقتها الموضوعية . ولكن أحداً لايستطيع أن « يتهمهم » بكثرة النقول !!

وقرأت كتباً في البلاغة والنقد العربي القديم . تتعسف بفصل البلاغة عن النقد . وتتعسف أو تضيق نظرتها فتعزلهما عن الفكر الذي أنتجهما . ومن باب

أولى تعزلهما عن القيم الفنية المستمرة إلى عصرنا ، وكأنهما تاريخ منقرض وليس جزءاً من التجربة الإنسانية الخالدة .

ولكنني أرى أن « القديم » قادر على الحياة ، وحياته في عرضه على عقولنا الحديثة وربطه بالتجديد ، وأول التجديد — كما قال أحد العلماء — أن نقتل القديم بحثاً .

لقد حاول هذا الكتاب أن يتجنب ما يظنه بُعداً عن الصواب ، وإذا كان فيه من مآخذ فإنها ستكون غير ذلك .

لقد مزج القديم بالحديث ، بل بدأ بالحديث ليُقرأ القديم في إطار من الوعي بالموقف المعاصر ، كما مزج النقد بالبلاغة ، ووضع البلاغة في سياقها التاريخي الزمني ، وفي سياقها المنهجي إذ هي الأساس النظري للنقد ، ولم يكترث — أحياناً — أن تكثر فيه « النقول » ليتعود القارىء أساليب القدماء ، ويزداد خبرة بمعجمهم ، ويواجههم مباشرة وليس من خلال شخص فرض نفسه كمؤلف ! ! مكتفياً بالانتقاء والتبويب والتعليق الشديد الإيجاز .

ومادة هذا الكتاب تبدأ بالتعرّف على الاتجاهات النقدية العالمية في القرون الثلاثة الأخيرة ، وتنتهي بالتعرف على الاتجاهات النقدية العربية في القرون الثلاثة الأولى من التاريخ الإسلامي . وهذه المرحلة الأخيرة اعتادت الأقلام أن تجتازها قفزاً ، وفي عموميات سريعة . أما هذا الكتاب فقد صمم على اكتشاف المنابع المجهولة أو المبعثرة للنقد الأدبي العربي ، وتصدى لهذه المهمة الشاقة بصبر أرجو أن يجد القارىء ما يؤكده ، وما يتوقع من ثمرة أحسست حلاوتها وأنا أخط الصفحات الأخيرة وأشعر أن الرحلة قاربت الوصول إلى « منطقة » يمكن الاستراحة عندها ...

فهل يتاح لي أن أواصلها ؟

أرجو ذلك ....

وما توفيقي إلاّ بالله ..

محتوى الكتاب

القسم الثاني

ثقافة الناقد الأدبي

الفصل الثالث : الفنون الأدبية

الفصل الرابع : الأسلوب : مكوناته وخصائصه

القسم الثالث
بواكير النقد العربي

الفصل الأول : النقد الأدبي في العصر الجاهلي

الفصل الثاني : الإسلام وفن القول

الفصل الثالث : الملامح الفكرية بين عصرين

القسم الرابع

النقد العربي بين التأثرية والمنهجية

الفصل الأول : ظواهر فنية جديدة

الفصل الثاني : الروافد النقدية

الفصل الثالث : بدء التأليف المنهجي

القسم الأول
هذه المصطلحات

« لما كان الأدبُ المبدَعُ هو المادةَ الأساسية التي يجب أن تتوافر مبدئيّاً لتقومَ عليها الدراساتُ الفنية التي تهدف إلى كشف قناعها بإظهار خصائصها الفكرية والجمالية المميّزة ، كان من الأوفق أن نحاولَ تحديد — ولو بصورة موجزة — بعضِ المصطلحات التي سنتعامل بها ومعها في هذه الدراسة ، ولكي نستطيع أن نضع تراثنا النقدي في صورته الصحيحة ، على ضوء وعينا بالمناهج الحديثة . وأهم هذه المصطلحات : الأدبُ ، وتاريخُ الأدب والنقدُ الأدبي ، والبلاغة ، والأدب المقارَن ، وما يتبع ذلك من ضرورة التعرف على مناهج الدراسة الأدبيّة »



أولا : الأدب

ما الأدب ؟ ...

لانظن أن أحداً نال قدراً من التعليم في حاجة إلى أن نحدِّد له مفهومه ، فهو ماثل في هذه الكتب التي تقوم على الشعر والقصص والمسرحيات ، وما إلى ذلك من الكتابات ذات الطابع العاطفي ، والتي يلعب فيها الخيال دوْراً واضحاً .

ولكن المدلولَ التاريخيّ الذي عبرت به كلمة « أدب » ، ثم المدلولَ المعاصر ، ليسا على هذا القدر من البساطة .

فمن الناحية التاريخية ، ونحن نهتم بتاريخ المصطلح في الاستعمال العربي ، سنجد كلمة « أدب » غير واردة في العصر الجاهلي ، ولكن اسم الفاعل منها : « آدِب » جاءت في بيت لطَرَفَةَ بن العَبْد ، في قوله :

نحن في المَشْتَاةِ ندعو الجَفَلَى
لاترى الآدِبَ فينا يَنْتَقِرْ [1]

فالآدِب هنا هو صانع المأدُبَةِ أو الداعي إليها .

وقبيل ظهور الإسلام تكتسب الكلمة مدلولا خُلُقياً تجريدياً . لا يلبث

---

(١) المشتاة : الشتاء ، والدعوة الجفلى : الدعوة العامة ، لا ينتقر : لا يختار أناساً دون آخرين .

أن يزاحم المعنى الحسي ، وذلك واضح في قول الشاعر المخضرم سهل بن حنظلة الغَنَوِيّ :

لا يمنعُ الناسُ مني ما أردتُ ولا
أعطيهمُ ما أرادوا حُسْنَ ذا أدبا

وتأكد هذا المعنى الخلقي بما روي عن الرسول عليه السلام « أدّبَني ربي فأحسنَ تأديبي » .

وباستقرار الأمور في عصر بني أمية ، وظهور العائد الاقتصادي للفتوحات الإسلامية على الحياة الاجتماعية ، بدأ الخلفاء والسّراة يتخذون لأبنائهم المعلمين يعهدون إليهم بتربية هؤلاء الأبناء ، فعُرفوا بالمؤدِّبين ، وبذلك انضم المعنى التعليمي للسابقيْن : الماديِّ والخُلُقِيِّ .

وحين نتأمل عُدّةَ هؤلاء المعلمين أو المؤدبين في التهذيب والتربية ، سنجدها تقوم على تثقيف الناشئة ثقافة عامة قِوامها روايةُ الشعر والمعرفةُ بالأنساب والأخبار والأيام — وهي الصورة الأولية للتاريخ — وما إلى ذلك من فنون الخَطابة والمُحاورة ، مما هو ضروري لفتْيان ستكون صناعتَهم القيادةُ أو التصدّرُ في وظائف الدولة . ومن هنا امتد مدلول كلمة « أدب » ليشملَ أيضاً تلك الثقافةَ العامة التي يؤديها المؤدبون . وقد أُلِّفتْ كتُبٌ عديدة اعتُبِرَتْ أدبا بهذا المعنى ، وهذه المؤلفات تنتشر على مسافة زمنية طويلة ، فابن المقفع يؤلف « الأدبَ الصغير » و « الأدب الكبير » وهما في السياسة والأخلاق ، والجاحظ يؤلف « البيان والتبيين » باهتماماته المتنوعة ، وكذلك ألّف المُبَرِّدُ : « الكامل في اللغة والأدب » وفي مقدمة الكتاب يذكر أغراضَه من تأليفه بما يُعين على تحديد مفهوم كلمة « أدب » بهذه الثقافة المتنوعة ، ونمضي عن القرنين الثاني والثالث ، لنجدَ « العِقْد الفريد » لابن عبد ربِّه ، يتوخى الغاية نفسها في القرن الرابع ، وكتاب « زهر الآداب » للحُصَرِيِّ ، في القرن الخامس .

وقد اتسعت الكلمة — في بعض استعمالاتها — لتشمل كل المعارف غير الدينية التي ترقي بالإنسان من جانبيه الاجتماعي والثقافي [1] . وجدير بنا أن نتأمل تعريف ابن خلدون لعلم الأدب ، فقد توفي سنة ٨٠٨ هـ ، ومن ثم سنعتبر تعريفه جامعاً لكافة الاجتهادات السابقة .

يقول ابن خلدون : « هذا العلم لا موضوع له ينظر في إثبات عوارضه أو نفيها ، وإنما المقصود منه عند أهل اللسان ثمرته ، وهي الإجادة في فني المنظوم والمنثور على أساليب العرب ومناحيهم ، فيجمعون لذلك من كلام العرب ما عساه تحصل به الكلمة من شعر عالي الطبقة ، وسجع متساو في الإجادة ، ومسائل من اللغة والنحو مبثوثة أثناء ذلك متفرقة ، يستقرىء منها الناظر في الغالب معظم قوانين العربية ، مع ذكر بعض من أيام العرب ، يفهم به ما يقع في أشعارهم منها ، وكذلك ذكر المهم من الأنساب الشهيرة ، والأخبار العامة ، والمقصود بذلك كله ألا يخفى على الناظر فيه شيء من كلام العرب وأساليبهم ومناحي بلاغتهم إذا تصفحه ، لأنه لا تحصل الملكة من حفظه إلا بعد فهمه ، فيحتاج إلى تقديم جميع ما يتوقف عليه فهمه ، ثم إنهم إذا أرادوا حد هذا الفن قالوا : الأدب هو حفظ أشعار العرب وأخبارها ، والأخذ من كل علم بطرف ، يريدون من علوم اللسان أو العلوم الشرعية ... [2] » .

وفي هذا الاقتباس إضافتان على جانب من الأهمية ، الأولى أنه أدخل قدراً من العلوم الشرعية في ثقافة الأديب ، ومن ثم في مفهوم الأدب ، وهو يحدد هذا القدر بما تتطلبه المعرفة بالتراث العربي في مجالي المنظوم والمنثور معرفة صحيحة .

والإضافة الثانية هي الأكثر أهمية ، لأنها تقال — فيما نحسب — لأول مرة بالنسبة لمدلول كلمة « أدب » ، فإلى عصر ابن خلدون كان اللفظ محدوداً

---

(١) العصر الجاهلي ص ٧ — ١٠ .

(٢) مقدمة ابن خلدون ص ٥٥٣ .

بالمعنى السُّلوكي الخُلُقي ، أو التعليمي القائم على التحصيل . فالأديب هو الذي « درس » أو « تثقف » بهذه الألوان من المعرفة ، أما ابن خلدون فيقترب من المعنى الفني للكلمة ، وهو الإبداع ، فهذه المعارف المختلفة هي وسيلة إلى غاية ، وهذه الغاية تتمثل في ثمرته . وهي الإجادة في فَنَّيْ المنظوم والمنثور على أساليب العرب ... لأنه لا تحصل الملكة من حفظه إلاّ بعد فهمه . فالمَلَكَةُ المبدعة هي الأساس . و « الأدب » هو ثمرة تلك المَلَكَة . و « علم الأدب » هو تلك المعارف المتنوعة التي تُفَجِّرُ ينابيعَ الإبداع في نفس الأديب .

ولن يزعجنّا قولُه إنّ علمَ الأدب لا موضوعَ له . فهذا لا يعني نفيَه كحقيقة ، وإلاّ ما حاول تعريفَه ، وإنما يعني إستعصاؤه على التحديد والضبط العلمي ، وبخاصة حين يوضع بإزاء علوم معروفة الحد والوسائل والموضوعات كالنحو أو علم الأصول مثلاً ، وهذا حقٌ ، فالتجربةُ الإنسانية لا حدودَ لها ، ووسائلُ التعبير عنها غايةٌ في التداخل والتناقض والغموض ، ومن ثَمَّ ليست هناك دراسةٌ معينة أو منهج محدد لتخريج الأدباء أو تهيئة الشعراء لقول الشعر مثلا ، وإذا كان المشتغلون بالعلوم الأخرى يُمنحون إجازة تشهد بقدرتهم بعد عدد من السنين في القراءة أو التدريب . فإن المشتغلين بالأدب من مختلف المهن والثقافات والمستويات الحضارية .

ما الأدب ؟

لقد طُرح السؤالُ نفسُه عند النقاد والدارسين المعاصرين ، ولم يقف الأمر عند المعنى اللغوي ، بل تطرق إلى : ما طبيعةُ الأدب ، خصائصُه التي تجعله مُستحقاً لهذه التسمية ؟

هناك من يُعَرِّف الأدب بأنه : « كل شيء قيد الطبع » أو الكتابة ، ومن ثم فإن كتاباً مثل « مهنة الطب في القرن الرابع عشر » أو « دراسة الفلك في

العصور الوسطى » أو « السحر قديماً وحديثاً » يُعَدُّ في باب الأدب ، أي أن كل ما يَمُتُّ إلى الحضارة بصلة يدخل في باب الأدب . وهذا الرأي يعتمد على المشاهد في الدراسات الأدبية — لا على تحليل العمل الأدبي في ذاته ، ذلك أننا حين نحاول أن ندرس عصراً من العصور أو حضارة من الحضارات نحصر أنفسنا فيما خلّفه العصرُ أو الحضارة من كتابة ، وإن كنا نتطرّق أحياناً إلى المأثورات الشعبية غير المكتوبة ، وإذا تجاوزنا هذه النقطة مَحَلّ الخلاف فإن الدارس للأدب يُعْنَى بكل مُعْطَيات الحضارة ، وإنْ اتجه أكثر الاهتمام إلى التاريخ السياسي والعسكري والاقتصادي ، ومن هنا يلاحظ البعض أن الدراسة الأدبية لا تتصل بتاريخ الحضارة اتصالا وثيقاً فحسب ، بل هي تتطابق مع هذا التاريخ ! !

وهناك رأي يحاول أن يُضَيِّقَ مفهوم الأدب فيحصرَه في « الكتب العظيمة فقط ، تلك الكتب المعروفة بشكلها الأدبي أو تعبيرها الأدبي أيّاً كان موضوعها والمعيار هنا هو القيمة الجمالية مجردةً ، أو ممتزجةً بفكر عميق[1] . ومما يتميز بالقيمة الجمالية المجردة كثيرٌ من الشعر الغنائي والمسرحيات والقصص ، أما ما دون ذلك فأساس إقحامه في الأدب شهرةُ الكتّاب ، أو قيمةُ ما فيه من فكر مَسُوقاً في أسلوب شائق ، وبصورة لا تخلو من جمال ، فإذا قلنا عن مكتوب إنه ليس بالأدبيِّ فإننا في الواقع نقيس بمعيار الجمال المجرد ، أو النقد العميق في عَرْضٍ قَوِيٍّ متين ، ومن الواضح أن اعتبار مصطلح الأدب منصرفاً إلى الكتب العظيمة المتميزة بالشكل الفني والتعبير الجميل والفكر العميق سيؤدي إلى اعتبار الكثير من كتب التاريخ والفلسفة ، وربما العلم أيضاً ذات صلة قوية بمفهوم الأدب .

وهذا الرأي — بِدَوْرِه — يعتمد على المشاهد في الدراسات الأدبية ، فمن الصعب الإلمام بعصر أدبي أو ظاهرة أدبية أو شخصية ذات أهمية في مجال الإبداع

---

(١) سنرى أن تعريف الأدب سيؤثر بالضرورة في مناهج دراسته .

الفني ، دون تَعَرُّف واضح إلى طبائع العصر الحضارية المختلفة . ولكن يجب أن نلاحظ أيضاً أن « دراسة الأدب » غير « الأدب » نفسه ، الأدب الذي تبدعه نفس الأديب ! !

وإذاً ، فمن الخير لنا أن نَقْصِرَ مصطلح «الأدب» على « فَنّ » الأدب ، أي الأدب الإبداعي الذي يلعب الخيال في تشكيله دوراً واضحاً ، وليس من الضروري أن يكون مكتوباً أو مطبوعاً ، بل قد يجري شَفَاهة على لسان قائله وعلى ألْسِنَةِ الرواة ، كأكثر الآداب القديمة ، أو الأدب الشعبي في عصرنا .

وحين ينحصر البحث في مَاهِيّةِ هذا الأدب الذي يُبدعه الخيال ، لابد أن نكتشف أساساً لتمييزه ..

وهناك ثلاثةُ وسائلَ تدّعي كلٌّ منها منفردةً قدرتها على تمييز الأدب أي أنها هي التي تجعل كلاماً مَا يُعَد أدباً ، بعبارة أخرى : إنها أهم عناصر الأسلوب الأدبي .

الوسيلة الأولى هي **اللغة** ، فاللغة مادة الأدب ، مثلما أن الحجر والبرونز مادة النحت ، والألوان مادة الرسم ، والأصوات مادة الموسيقى ، مع وجود فارق لا يجوز إغفاله ، فليست اللغة مادة جامدة أو ميتة ، وإنما هي من إبداع الإنسان ، وهي وعاء تاريخه الحضاري كلّه . وفي مجال استعمال اللغة ، يجب أن نفرق بين لغة العلم ولغة الأدب ، باعتبار أن الأولى لغة فكر ، على حين تميل الأخرى إلى تصوير العواطف والمشاعر . ولكن : هل يكفي أن يكون « الفكر » شيئاً يتباين مع « العاطفة » أو « الشعور » ليميز فارقاً أساسياً بين اللغة العلمية واللغة الأدبية ؟ كلا .. فالأدب أيضاً يشتمل على أفكار ، والأعمال الأدبية الخالدة قامت على أفكار عظيمة ، ومن جانب آخر لا نستطيع أن نزْعُمَ أن اللغةَ العاطفيةَ هي جوهرُ الأدب ، يوجد بوجودها ، وينعدم بانعدامها ، فإن اللغة العاطفية أو الانفعالية ليست قاصرة على الاستعمال الأدبي بحيث تصير خاصة به ، فلغة العاشقيْن عاطفيةٌ وإن لم تكن أدبا ، والشّجارُ بين

اثنين انفعالٌ عاطفي ، ولكن الحوارَ الدائر في مثل هذه المواقف العاصفة لا يدخل في نطاق التعبير الأدبي .

وستختلف اللغة اليومية أيضاً عن لغة التعبير الأدبي ، فاللغة اليومية ذات أهداف نَفْعية دائماً ، تريد أن تصل إلى نتيجة محدّدة ، وعملية ، وليست لها مَرَامٍ جمالية ، ومع اختلاف مستويات اللغة اليومية نظراً لطبيعة المتحدث بها ، في ثقافته وطبقته وعمره ... إلخ ، فإنها تظل مَلأَى بالثّغرَات من خلال غياب التركيب المنطقي في علاقاتها ، وتغيّر القرائن والدلالات . وهنا يبقى التعبير الأدبي متميزاً عن اللغة العلمية واللغة اليومية ، بأنــه لا يظل حبيسَ الدّلالات المباشرة وإنما يُعْنَى بالإيحاء ، مخالفاً الاستعمال المُعجمي المحدّد الذي تحرص عليه اللغة العلمية ، تتخلّله الإشاراتُ التاريخيــة والذكريات والتداعيات ، حريصاً على الرمز الصوتي الذي يُجَسِّمُ مشهداً أو حدثاً ، سواء كان ذلك في صورة الوزن الشعري أو الإيقاع بصفة عامة ، أو اختيار الكلمات التي تعبّر عن حالة نفسية معينة مثلا . (١)

أما الوسيلة الثانية **فهي الخيال** Immagination ، فأهم ما يميز العمل الأدبي هو نشاط المخيلة الذي يعين الأديب على اختراع وقائع ومشاهد لا تستند إلى واقع محدد أو تعبر عنه بصورة مباشرة ، وربما كان ذلك كافياً لتمييز أعمال أدبية بعينها لعب فيها الخيال دَوْراً واضحاً ، كاليُوتُوبيا utopia أو المدينة الفاضلة مثلا ، أو قصص ومسرحيات المغامرة ، التي تظهر فيها العَرّافات والشياطين والعالم الآخر ، وما إلى ذلك . ولكن ما الرأي في الأعمال التي يلتقي فيها الفكر بالخيــال مثل جمهورية أفلاطون مثلا ، وما الرأي في الحِوَاريّات الفلسفية التي تُكتب بأسلوب جميل ومع هذا تظل في نطاق الفلسفة ولا تعد من الأدب ؟ !

هنا تأتي الوسيلة الثالثة ، التي تعتمد على **الشكل الفني** ، فهناك « القصيدة »

---

(١) راجع تفاصيل ذلك في كتاب « نظرية الأدب » — الفصل الثاني .

و « القصة » و المسرحية » وغير ذلك من الأشكال الفنية المتميزة ، ولكل شكل مجموعةٌ من الخصائص الفنية أو الأسس الجمالية التي يجب أن تتوافر له ، وهذه الأسس تهدف إلى إيقاظ قدرة التأملّ في القارىء ، وإرواء الإحساس بالجمال فيه ، ذلك الإحساس الفطري الكامن ، الذي يحتاج إلى مَنْ يُوقظه بقدرته على « تشكيل » المادّة الفنية بصورة جذابة ومُقْنعة ، فلا تقدّم « الفكرة » مجردةً أو بصورة مباشرة ، وإنما يُلَوِّح بها ، أو يرمُزُ لها ، من خلال المَشْهد والحركة والصورة والتأملّ ، وما إلى ذلك من وسائل التشويق .

والقدرة على تشكيل المادة الفنية ، أو الموضوع ، أهم ما يميز الأديب عن غيره ، وهذه المقدرة ترتكز على مَوْهبَة التخيُّل والإبداع ، وتتوسل إلى ذلك باستعمال اللغة على النحو الذي قَدّمْنا ، أي استعمالاً فنياً مُقْنعاً ، قادراً على إيقاظ حَاسّة القارىء للمتابعة ، وتحريك خياله للمشاركة بالتأمل وإرضاء النزوع إلى الجمال فيه .

فالعمل الفني لا يتفوّقُ بموضوعه ، مع أهمية الموضوع في الفن ، وإنما يتميّزُ ويتفوق بجمالياته الخاصة النابعة من تركيبه الفني ، قد يصوّر الأديب موضوعاً عادياً أو شائعاً ، كالدعوة إلى الإصلاح الاجتماعي ، أو مهاجمة الطبقية ، أو ضرورة الاحتكام إلى الشرعيّة القانونية ونبذ الاعتماد على القوة ، وطَرْحُ هذه القضايا بصورة مباشرة ومعالجتُها بصورة علمية منطقية ترصد الأسباب والحجج والنتائج لا تجعل من كاتبها اديباً ولا تجعلها في الأدب، أما حين تُطرَح هذه القضايا نفسها من خلال : « الصفقة » و « الأيدي الناعمة » « و « السلطان الحائر » فإنها تصير من أدب المسرح ، ويستحق كاتبُها — توفيق الحكيم — لقب الأديب . وهكذا إذا ظهرت في شكل روائيٍّ أو قَصَصِيٍّ ، أو في قصيدة شعرية ، وإن ظل الشعر الغنائي يمثِّل اهتمامات خاصة به هي النفس الإنسانية الفردية ، وإن كان هذا لا يعني انحصاره فيها .

وهكذا نرى ، أنه ليس من اليسير وضعُ تعريف أوحَدٍ للأدب ، ويمكن أن يقال بصفة إجمالية : إنه التعبير عن تجربة إنسانية ، بِلُغَةٍ تصويرية هدفها التأثير ، وفي شكل فني جمالي قادر على توصيل تلك التجربة .

هذه المادة الفنية التي تُبدِعُها مَخيلَةُ الأديب ، يرى بعضُ فلاسفة الفن أنها قادرةٌ على بلوغ غايتها في نفس المُتَلَقِّي – القارىءِ أو المستمِع – من تلقاء نفسها ، ومِنْ ثَمَّ لا معنى أوْلا ضرورةَ لدراسةِ الأدب ، سواء كانت تلك الدراسة تاريخية أو نقدية .

والدعوة الى الاكتفاء بتَذَوُّق الأدب والاعتراض على إخضاعه للدراسة ، أو التدخل بينه وبين المتلقي ينهض على سَبَبيْن :

الأول : أن الأدبَ فَنٌّ ، يعتمد في أساسه على نوع من الرؤيا أو الحَدْس فليس الفنُّ واقعةً ماديّةً يمكن وصفُها باللون أو الشكل أو الحجم أو التأثير ، وليس فعلا نَفْعِيّاً يهدف الى المنفعة أو تحصيل اللذة وتجنب الألم، وهو أيضا ليس فعلا أخلاقيا هدفه الوعظ أو التعليم ، حتى لقد يبالغُ البعض فيرى « أن الفن ليس ناشئاعن الإرادة، فلئن كانت الإرادةُ قَوَامَ الإنسان الخَيِّر ،فليست قَوَام الإنسان الفنّان . ومتى كان الفن غيرَ ناشيءٍ عن الإرادة ، فهو في حل كذلك من كل تمييز أخلاقي . لا لأنه وُهِب ميزة التحلل ، بل لمجرد أنه لا سبيل الى انطباق التمييز الأخلاقي عليه . فقد تعبِّر الصورةُ عن فعل يُحمَد أو يُذَم من الناحية الأخلاقية ، ولكن الصورةَ نفسَها ، من حيث هي صورة ،

لا يمكن أن تُحْمَد أو تذم من الناحية الأخلاقية »[1] .

وليس الفن أيضا معرفة مفهومية ، فإن المعرفة المفهومية ، في صورها الخالصة ، أي الصورة الفلسفية ، واقعيّة النزعة دائما ، لأنها تحاول أن تقرر الواقع في مقابل اللاواقع ، أو أن تقلل هذا اللاواقع ، أمـــا الحدْسُ الذي يعتمد عليه الإبداع الفني فمعناه ألا يكون هناك تمييز بين الواقع واللاواقع[2] .

هذه هي التعليلات التي ينهض عليها الاعتراض الأول على دراسة الأدب ، فهذا التصور للفن يَعْنِي أنه لا يمكن قِيَاسُه ، أو قياسُ تأثيره ، فكيف نُخضِعُهُ للدراسة وهي علمٌ ، أو نوعٌ من المعرفة والتحصيل ؟

باختصار : كيف نستعمل الأسلوب العلمي في دراسة ظاهرة لا يمكن ضبطها أو قياسها ؟

أما السبب **الثاني** للاعتراض أو التهوين من شأن دراسة الأدب ، فينهض على انكار أن تكون الدراسة الأدبية نوعا من المعرفة ، ومن ثَمَّ يروْنَ أنه لا داعي لها ، والأَوْلَى أن ينصرفَ الدارسُ إلى الإبداع ، أن يبتكر هو بِدَوْره ، ولو بإيحاء هذا الأبداع الأول الذي يتأمله . وإن كان البعض ينظر إلى هذا الإبداع الثاني على أنه عمليةُ نَسْخٍ لا حاجة إليها ؛ لأن العملَ الفنيَّ الثاني سيكون عادة أَدْنَى قيمةً من الأولَ[1] .

هكذا تحيط الشكوك بالدراسة الأدبية ، لتنتهيَ إلى أن الأدب لا يمكن أن « يُدْرَس » على الإطلاق ، وأن الأجدى هو أن نقرأه ونتذوّقَه ونقدِّرَه ، انطلاقا من أننا لا نستطيع أن نعالجَ الفنَّ معالجة فكرية .

ولكننا بدورنا سنلاحظ الواقع ، الذي يؤكد تَوَاتُرَ الدراسات الأدبية عبر

---

(١) المجمل في فلسفة الفن – ص ٣٥ ، ٣٦ .
(٢) السابق : ص ٣٨ .
(٣) نظرية الأدب ص ١١ ، ١٢ .

العصور ، وهذه الدراسات ليست فاقدةَ القيمة ، فربما كانت السبب في الْتِفَاتِنَا إلى ألوانٍ من الإبداع الجماليِّ والعُمْق الفكري ، ما كنا نفْطِن إليها من تلقائنا أو نتمكن من وضعها في صورتها الصحيحة .

إننا لا نستطيع أن نربط بين ابتداع الأدب ودراسته ، بحيث لا يملك حَقَّ دراسته إلاّ القادرون على الإبداع ، وإن كان ذلك مما يُعين على حُسْنِ الإدراك للجوانب المُستسِرَّة التي تصحب لحظة ميلاد العمل الفني ، أو ما يُعَبَّر عنه بالمُعانَاة الفنية ، وعدم الربط هذا يعتمد على اختلاف مهمة المُبدِع عن مهمّةِ الدارس ، فالمبدِع ينصرف إلى بناء عمل يُحِسُّه ويفكر فيه . على حين يهتم الدارسُ بتحويل هذا البناء إلى مصطلحات فكرية . وعَلاقات وقضايا يمكن إدراكها عقليا ومناقشتها. وهو . توصّلاً إلى هذه الغاية . قد يستعين بمناهج علوم أخرى لا صلةَ لهابالأدب والوُجدان ، كالاستقراء والاستنتاج ، والتحليل والتركيب ، والمقارنة ، والعلوم الطبيعية والاجتماعية والانثروبولوجية فهذه المنجزات العلمية وغيرُها صارت جُزْءاً من عُدَّة الدارس الأدبي ، يُعينُه على مزيد من الفهم وعمق التذوق ، ولكن الذي يجب أن نتذكَرَهُ دائماً أن الإفادة من مناهج هذه العلوم لا تَعْني طُغيانَهَا على الدراسة الفنية الخالصة ، إذْ يجب أن تبقى في مكان المساعد ، وتبقى الدراسة الفنية هي الأساس .

ولكن كيف يدرس الأدب ؟ ما هو « المنهج » الذي يمكن على أساسه أن نصير أكثرَ إحاطةً وفهْما واستمتاعا بالعمل الأدبي ؟

هنا يتشعب مصطلح « الدراسة الأدبية » إلى اتجاهين : تاريخ الأدب ، والنقد الأدبي .

وسيتضح الفرق تماما بين هذين المصطلحين حين يأخذ النقد وجْهَة نظرية ، مثل : معنى الجمال الفني ، أو العلاقة بين الأدب والأخلاق ، أو قضية الالتزام ، أو بناء القصيدة ، أو أسلوب التحليل في الرواية ، أو الشكل المسرحي ... فهذه القضايا وأمثالُها عن جوانب نظرية ذات صلة بفلسفة الفن

وغاياته ووسائله ، واضحةُ الانتماء إلى النقد الأدبي وليس لها علاقة بتاريخ الأدب ، حتى وإن اكتسَبَتْ شيئا من الامتداد التاريخي ، كأن ندرس معنى الجمال الفني عند الناقد العربي القديم ، وكما هو اليوم عند نقادنا أو النقادالغربيين ، أو نهتّم بقضية الالتزام منذ كان في صورته الطبيعية الفطرية عند الشاعر الجاهلي الذي كان يلتزم بمواقف قبيلته ، ثم عند الشاعر الإسلامي الذي التزم بآداب ومبادىء الدين الجديد ، إلى العصر الأَمَوي حين أخذ الالتزام طابعا مذهبيا يدافع الشاعر في إطاره عن عقيدته الخارجية أو الشيعية أو الأموية مثلا .. لكي ننتهي إلى العصر الحديث وقد جاءتنا الدعوة إلى الالتزام عَبْرَ معرفتنا بالمذاهب الأدبية الغربية والدعوات والاتجاهات السياسية والعقائدية ، وبخاصة الواقعية الاشتراكية ، والوجودية [1] . إن هذا الامتداد الزماني ، أو التاريخي لا يُحَوِّل قضايا النقد الأدبي إلى نوع من تاريخ الأدب . وكذلك لن يلتبس الأمر حين نتعرض بالدراسة لشخصية ناقد ، مثل أرسطو ، أو الآمدي ، أو ريتشاردز أو كروتشه أو محمد مندور مثلا .. أما حين نتعرض لشاعر مثل المتنبي أو شوقي ، أو كاتب مسرحي مثل الحكيم أو عبد الرحمن الشرقاوي ، أو روائي مثل نجيب محفوظ أوالطيِّب صالح ، فمتى ستكون دراستُنا داخلةً في إطار « تاريخ الأدب » ، ومتى تعتبر دراسة نقدية ؟ !

هذا مع الإقرار منذ البدْء أن تتبع الظواهر الأدبية ، في نموها التاريخي يدخل تلقائيا في مفهوم تاريخ الأدب ، كأن ندرس مثلا : شعر الحرب في العصر الجاهلي ، أو : الغزل بين الجاهلية والإسلام ، أو : الشعراء المخضرمين ، أو : تطور الرواية العربية ، وكما نرى ... فإن الغموض يحيط بأسلوب تناول كاتب أو شاعر كحالة فردية . ومع هذا .. يمكننا أن نتلمّس الفرق في أسلوب الدرس أو زاوية الاهتمام . إن دراسة الأثر الأدبي لا بد أن تتصدّى لتحليل

---

(١) مع حداثة مصطلح الالتزام وعدم استنباته في بيئتنا الأدبية فإننا لا نجد بأساً في محاولة إكسابه شيئا من المرونة وتلمس جذور أو ملامح تاريخية له في أدبنا .

العوامل التي هي من طبيعة تكوينه ، كأسلوبه وشكله ، والعوامل التي تخرج عن طبيعته ، عن نسيجه ، ولكنها تُؤثِّر فيه شكلا ومضمونا . وترفع أو تخفض من قيمته . وهكذا سنجد أنفسنا ازاء أسلوبين يمكن أن يتغلّب أحدُهما ، ويندُر أن يكونا في حالة توازن مطلق ، فالا هتمام بالعمل الفني في ذاته واتخاذه أصلا للدراسة واعتبار كل ما سواه مجرد أدوات مساعدة على فهمه وتذوقه ، هو من صميم النقد التحليلي أو « التطبيقي » . أما في تاريخ الأدبفا لاهتمام بالعمل الأدبي يأتي تابعا للاهتمام بمجموعة الظواهر التي أثرت فيه أو أوجدته . بما فيها الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، بل بما فيها حياة الأديب نفسه التي تصير هدفا في ذاتها عند مؤرخ الأدب . ولكنها عند الناقد تأتي في حدود إعانتِنا على فهم العمل الأدبي وتذوقه . ولهذا تكون موجزة . ومجزأة ... تأتي بالمناسبة فقط ، ولا تستأثر بجزء أساسي من الدراسة [1] .

---

١) من المؤسف أن يظن بعض الباحثين أن تاريخ الأدب : يعني : « تاريخ وأدب » فيطيل المقدمات التاريخية عن العصر ، ثم يذكر نماذج فنية عن نفس المرحلة الزمنية ، وتاريخ الأدب يعني رصد الظواهر الفنية في امتدادها الزماني أو المكاني رصدا تسجيليا وصفيا أو تغلب هذه النزعة عليه .

ثالثا : النقد الأدبي Literary criticism

كلمة « نَقْد » تدور حول معنييْن ، أولهما مادي ، فالنقد هو النقود ، كما يُقالَ : النّقْدان : أي الذهب والفضة ، والنقد : هو التمييز [1] ، والبيت المشهور الذي تتداوله المعاجم في وصف الناقة يوضح هذا المعنى :

تَنْفِي يداها الحصى في كُلِّ هَاجِرَةٍ
نَفْيَ الدراهيمِ تَنْقَادُ الصَّيَاريفِ

فهذه صورة « الصيرف » وقد وضع كومة من النقود أمامه ، وراح يميز صحيحها من زائفها .

وقد استعملت كلمة « نقد » في مجالات عديدة ، ظلت تدور حول هذا المعنى العام ، فقالوا : نقدْتُ الدراهم ، وانتقدْتُها ، إذا ميزت جيدَها من رديئها ، وأخرجت زائفها . ولكن قد يتجه المعنى إلى الزائف أو الرديء فقط ، كما في حديث أبي الدرداء : إن نقدت الناس نقدوك ، وإن تركتَهم تركوك . فهنا ، نقدتَهم بمعنى عبتهم . ويسمى إظهار المحاسن : التقريظ .

---

(١) في « أساس البلاغة » : نقده الثمن . ونقد النقاد الدراهم : ميز جيدها من رديئها ، ونقد جيد ، والطائر ينقد الفخ : ينقره ، ونقدته الحية : لدغته ، ومن المجاز : هو من نقادة قومه : من خيارهم ، ونقد الكلام ، وهو من نقده الشعر ونقاده ، وانتقد الشعر على قائله ، وهو ينقد بعينه إلى الشيء : يديم النظر اليه باختلاس حتى لا يفطن له . انظر ص ٦٥٠ .

وقد كان لعلاقة كلمة « نقد » بالتمييز بين الجيد والرديء ، ما يبرر إضافتها إلى الشعر حينا . وإلى النثر حينا آخر . وقد شاع هذا الاستعمال للكلمة في القرن الثالث الهجري ، فقد رُوِيَ عن بعضهم أنه قال : رآني البحتري ومعي دفتر شعر . فقال ما هذا ؟ فقلت : شعر الشَّنْفَرَى ، فقال : والى أين تمضي فقلت : الى أبي العباس أقرؤه عليه ، فقال : قد رأيت أبا عباسكم هذا منذ أيام عند ابن ثوابة . فما رأيته ناقدا للشعر . ولا مميزا للألفاظ ، ورأيته يستجيد شيئا ويُنشِدُه . وما هو بأفضل الشعر . فقلت : أما نقده وتمييزه فهذه صناعة أخرى ، ولكنه أعرف الناس بإعرابه وغريبه [1] .

وحين يضع قُدَامَةُ بنُ جعفر كتابه « نقد الشعر » في أوائل القرن الرابع الهجري . فإن المصطلح يكون قد تحدد . ومن طبيعة الأشياء أن يكون هذا التحدد تمّ بالتدريج . حتى وإن لم نجد من النصوص ما يؤكد هذا الجانب .

وتطور النقد العربي منذ كان ملاحظات عابرةً أو مجرد انطباعات خاصة ، إلى أن صار ثقافة وجُهدا يرتكزان على وعْيٍ شامل بماهيّة الأدب ومعرفةٍ بأساليبه واتجاهات أصحابه ، النقد بين هاتين الصورتين هو مـا نُعنَى به في هذا الكتاب . وإن استأثر هذا الجزء بالبداية أو طور النشأة والتكوين ، وهو من أصعب الأطوار ، لما يكتنف البدايات عادة من الغموض والتشتت ، وان كان من الطبيعي أيضا ألا يكون النقد فيه عميقا أو مهتما بالأصول النظرية أو القضايا الجمالية ، إلاّ أن يأتي ذلك بصورة عابرة .

وقد تشعّب النقد الأدبي عند العرب — فيما بعد القرن الثالث — إلى اتجاهات مختلفة ، واتخذ وسائل وأساليب عديدة ، كالموازنة بين شاعرين أو أكثر . وتتبع سرقات الشعراء ، أو عيوبهم والانتقادات التي وُجهت إليهم ، كما ظهرت القضايا النظرية أيضا كالاهتمام بقضية اللفظ والمعنى ، والطبع والصنعة .

---

(١) أسس النقد الأدبي عند العرب ، ص ٥ ، ٦ ، والمراجع المبينة بهما .

وظهرت بعضُ الاتجاهات النقدية كالاتجاه اللغوي عند النقاد اللغويين ، ثم عند عبد القاهر الذي أقام نظرية في النقد على أساس الصياغة أو علاقات المفردات أو ما سماه معاني النحو ، فاعتُبِر قمة الاتجاه اللغوي ، كما اعتبر صاحبَ اتجاه نفسي ايضاً، كما نستطيع ان نتلمس أصول الاتجاه الجمالي عند القاضي الجرجاني ، والاتجاه الفلسفي عند قدامة بن جعفر ...

ولعلنا نلاحظ أن أكثر الدراسات النقدية عند العرب دارت حول الشعر ، وأن النثر بفنونه المختلفة من المحاورة والخَطابة والرسالة أو المقالة ، ثم إلى القصص والمقامات بعد ذلك ، لم يَحْظَ باهتمام نقدي يناسب حجم هـذه الفنون النثرية ، فالثقافة العربية القديمة في مجراها العميق ثقافة شعرية أو تجري حول الشعر ، ولكن النثر العربي لم يكن أقل غزارة أو تنوعا من الشعر ، لكنه لم ينل من اهتمام النقاد قدر ما نال الشعر لأسباب سوف نذكرها .

والنقد الأدبي بمفهومه المعاصر لم يعد يُعْنَى — كما كان الأمر في القديم — بإصدار الأحكام على الأدباء أو على العمل الأدبي ، وغاية ما يرومه الناقد أن « يفسر » العمل الأدبي ، أي أنه أشبه بوسيط بين طرفين ، هما العمل الأدبي والقارىء . والناقد بثقافته المتنوعة ودربته في تناول النصوص وتحليلها ، ومعرفته الشاملة بثقافة وطبائع العصر الذي ينتمي إليه العمل الفني أو الأديب المبدع ، هو الذي يستطيع أن يَدُلّنا على أوجه الجمال أو القصور ، وعلى المعاني الخبيئة في العمل الفني ، وعلى أسرار الإعجاب به ، وتعليل التجاوب معه ، من حيث يشعر القارىء ببعض ذلك شعورا غامضا ، فكأنَّ الناقدَ يقوم بدوْر المُرشد .

وهذا الناقد لا يتعسّف في إصدار الأحكام أو فرض المفاهيم والمعاني على العمل الفني موضع النقد . إن هذا العمل الفني هو المصدر الحقيقي الذي يجب أن يكون البداية والغاية لكل استنتاج أو تفسير ، والناقد يستعين بثقافته وذوقه معا ، وليس بأحدهما ، فالثقافة هي التي تُعينه بالأصول النظرية التي تساعده على التحليل والتركيب ومِنْ ثَمَّ التفسير ، وهي التي تُمثِّل ادراكه للصورة المثالية المطلوبة في عمل ما ، وحكمه على هذا العمل يتمّ قياسا إلى الكمال الفني ،

أو الجمال الفني المنشود . ولكن النقد الأدبي ليس علما قَاعِديًا جامدا ، وذوق الناقد يقوم بأخطر دوْر في تحليل وتفسير الأعمال الأدبية ، وهذا الذوق له جانبُه الفطري كموهبة الأديب المبدع تماما ، وجانبُه المكتسب من معايشة النصوص الرفيعة ومخالطة الأعمال الفنية الراقية التي تصقُل الحس وتُرهِف الذوق ، وتخالط عقلَ الناقد وشعورَه حتى تصير جزءا من تكوينه الخاص . ولكن ثقافة الناقد لا يجوز أن تتوقف عند معايشة النصوص الأدبية الرفيعة . إنه أيضا بحاجة شديدة إلى معلومات مناسبة عن علوم أخرى عديدة تعينه في عمله الصعب ، وحاجتُه إلى هذه العلوم لا تتوقف عند مجرد المعرفة بنتائجها ، بل يجب أن تمتد — أحيانا — إلى مناهجها ووسائلها ، وهنا — مثلا — تخطر العلوم الاجتماعية في الذهن أولا ، وقد أعانت النقد كثيرا ، « فمن التحليل النفسي استعار النقاد الفروضَ الأساسيةَ عن عمل اللاشعور وكيف يعبر عن رغباته الكافية بالتداعي وبعناقيد من الصور ، كما استعاروا كيفية عمل الأحلام وما فيها من تعبير مُلْتَوٍ سيّال ، مثل الخَلْط الكلامي والخلط المكاني والفَصْم ، وهذه هي أيضا الكيفية الأساسية للتشكيل الشعري . ومن يونج استعاروا فكرة النماذج العليا ، أو محتوى اللاشعور الجماعي .... ومن النفسيين الاجتماعيين استفادوا الكشوف عن سلوك الإنسان في الجماعات والمجتمعات الكبرى ... واستعار النقد من علوم الاجتماع المتزاحمة نظرياتٍ عن طبيعة المجتمع والتغير الاجتماعي والصراع الاجتماعي ، وصلةِ هذه بالأدبِ والظواهر الثقافية الأخرى . أما من المذاهب الانثروبولوجية فقد استمد مقدمات عن المجتمعات البدائية والسلوك الاجتماعي ... وكان الفلكلور Folklore ، وهو فرع من الانثروبولوجيا ، ذا مدد خصب للنقد من حيث هو مصدر للمعلومات الخاصة بالشعائر الموروثة والأساطير والمعتقدات التي ترتكز إليها نماذج الفن الشعبي وموضوعاته ، كما يرتكز إليها الفن الآخذ بنصيبه من الرقي [1] » .

---

(١) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة : جـ ١ ص ١٢ ، ١٣ .

ومن هنا نستطيع أن نعيدَ اختلاف التفسير حول العمل الفني الواحد ، إلى اختلاف الذوْق والثقافة معا عند الناقد ، فهذه الثقافة المتنوعة تصير – ممتزجة بمُتّجَهِهِ النفسي أو الذوْقي الخاص – أداتَه في تفسير العمل الغامض أو توضيح العمل الصعب لقرائه .على أنه يجب أن نُنَبِّهَ هنا إلى حقيقتيْن : أولاَهُما أن الذوق هو الأساسُ في عمل الناقد ، ولكن لا يصح أن يكون كلَّ ما يملكه الناقد ، فالثقافة مهمة له ولكنها بلا ذوق رهيف قادر على التمييز والتنبؤ والإحساس تصير قَوَالبَ جامدة لا تُقَرِّب العمل الفني أو تكشفُ قِنَاعَهُ بقدر ما تُجَمِّدُه أو تمسخُه . فهذا الذوق هو الجزء المبدع من العملية النقدية ، وثانيتهما أن هذا التنوعَ الثقافي المطلوب لا يَعْنِي أنّ نِسَبَ العلوم المساعدة أو الأساسية في ثقافة الناقد تتعايش في تجانس أو تَمَازُج ، وتَوَازٍ أو تعادل ، وإنما يغلبها اتجاه فكري أو ثقافي معين ، وإلى هذا الاتجاه نُرجع اختلاف التفاسير ووجهات النظر للأديب الواحد أو العمل الفني الواحد ، فقد كتبت دراسات على درجة من التناقض حول شخصية أبي العلاء المَعَرِّي [1] وحول أدب نجيب محفوظ [2] ، ودُرِس مسرح شوقي أكثر من مرة [3] ، واختلفت الآراء فيه ... وهكذا .

ومهما اختلفت مناهجُ النقاد وآراؤُهُم ، فهناك حقيقة يحسن أن تظل واضحة ، هي أن العمل الفني يجب أن يظل هو الأساس في أية دراسة نقدية ، وأن يكون تحليله ، أي تقريبه إلى القارىء بإظهار ما قام عليه بناؤه من أفكار وعواطف وصور وأشكال ورُؤَى ، وكيف جمع الأديب بينها في شكل جمالي متميز ليَبُثَّنَا تجربتَه الخاصة أو رؤيته الفكرية أو فلسفته الاجتماعية أو الكونية ، هو الهدف النهائي .

---

(١) اقرأ عن ذلك مثلا : « تجديد ذكرى أبي العلاء » ، « زوبعة الدهور » .
(٢) اقرأ عن ذلك : « الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ » – المقدمة بخاصة .
(٣) اقرأ عن ذلك : « شوقي شاعر العصر الحديث » و « المواقف الأدبية » .

وبعد هذه المقدمة يحسن أن نعرف الفرق بين اتجاهين للنقد ، هما : النقد **الانطباعي أو التأثري** Impressionistic criticism ، **والنقد التطبيقي** Practical criticism وواضح من كلمة « انطباع » أو « تأثر » أن الناقد الذي يعتمد على هذا الأسلوب في تناوله للأعمال الفنية لا يحاول أن ينطلق من مُرْتَكَزٍ فكري أو عقيدي أو فني ، يقبل أو يرفض من خلاله ، أو يحاول أن يحلل العمل الفني على أسس نظرية علمية مقررة أو قريبة من ذلك ، وإنما يعبر عن مشاعره ورأيه الخاص في هذا العمل دون أن يحاول إظهار الأسباب الموضوعية التي استند إليها .

ولا بد أن نجري حوارا أو مقابلة بين النقد التأثري والنقد الذي يعتمد على تطبيق القواعد ، فالناقد التأثري يحاول أن يطلعنا على مشاعره الخاصة ورؤيته الذاتية ، أو رأيه في العمل الفني الذي يتصدى لنقده ، أي أنه يرينا الانعكاس الخاص لهذا العمل على مداركه المتعددة ، وهو في سبيل ذلك قد لا يُعْنَى بالحقائق الفنية الخاصة . أو بالأصول النقدية المُفْتَرضة فيه كناقد .

والناقد التأثري ناقد ذوقي ، يرعى إحساسَه الخاص ، ومنْ ثَمَّ فإنه يمثل المرحلة الأولى عند الناقد الموضوعي ، الذي لا بد أن يملك الحاسة المميِّزة ، لكنه يملك الأصول النظرية والقواعد التي يحاول أن يعلل بها مُدْرَكاته .

وربما كانت البدايات النقدية تعتمد على الذوق ، أو ردود الفعل الطبيعية التي سنجدها ماثلةً في بواكير النقد العربي ، ولكن أرسطو منح تاريخ النقد أوْفَى محاولة لتعليل الجمال الفني حين تحدث عن محاكاة الفن للطبيعة ، والشرائط الفنية التي تجعل هذه المحاكاة قادرة على الوفاء بالوظائف العديدة للعمل الفني . وقد ظل النقد القاعدي موضع اعتبار الى أن جاءت الحركة الرومانسية ، وكانت ثورة على القواعد الكلاسيكية ، وكافة القيود التي تَحُدُّ في رأيهم — من حرية العبقرية الفردية . ففي ظل هذا المبدأ أخذ النقد — بدوره — يرفض القواعدَ والأصول ، ويجنح الى تصوير أو تسجيل الانطباعات الخاصة . وهذا النقد

الانطباعي أو التأثري قائم على فكرة أن الإنسان — أيّ انسان — مقيد بشخصيته ، وليست هناك مقاييس يستطيع أن يَزِنَ بها أفكاره أو أفكار غيره ، والشخصيات تختلف ، ولذا يفهَم كلُّ قارىء العمل الفني حسب طبيعته ، أي ميوله النفسية واستعداده الثقافي ، وقد يسترعي نظرَ الناقد جانبٌ خاص من جوانب الأثر الفني ، فيعيره عنايته ، ويجلوه لقرائه مُظهرا محاسنه ، فيعاونهم على أن يشاركوه الاستمتاع بهذا الجانب الذي جذب اهتمامه ، بل يرى النقاد من هذا الفريق التأثري أن الناقد حين يستمع لنبض إحساسه الخاص وذوقه الفردي فإن ذلك يخلصه من قيود النظريات وأصْفَاد المذاهب ، وهذه الحرية التي يمنحها لنفسه في تناول العمل الفني تجعله لا يرى بأسا في إظهار متناقضاته ولا يخشى شكوكه .

وإلى جانب هذا الملمح الإنساني — إن صَحَّ التعبير — تقوم حقيقة علمية في صالح التأثريين ، وهي أن تحليل شيء ما ، غالبا ما يعجز عن إعطاء إحساس شامل بصورته النهائية أو مذاقه المميز ، والكيميائيون يفسرون هذه الحقيقة تفسيرا علميا بقولهم إن كل مركب تتولد فيه خصائص لا توجد في عناصره الأولية ، وهذا واضح في مذاق الماء أو نوع من الحلوى أو المشروبات ، وما يصح في علوم المادة يمكن أن يقال أيضا في الأدب والفنون المختلفة ، فقد نستطيع أن نحلل المسرحية إلى عناصرها من حوار وأحداث وصراع وشخصيات ومع ذلك لا نستطيع أن ندرك قدرتها على التأثير في النفوس ، ما لم نعرض لها — كمُرَكَّب متكامل — صفحة روحنا [1] .

ولا نريد هنا أن نمضي في عرض وجهة نظر التأثريين أو الانطباعيين ، ويكفي أن نرى الآن أن الناقد التأثري وإن أهمل تحليل العمل الفني موضع النقد واهتم مكانه برؤيته الشاملة وبمشاعره هو الخاصة وأحاسيسه تجاهه ، مَنَحَنَا عملا فنيا آخر ، ربما اعتبر مُكَمِّلا — بصورة ما — للعمل المنقود ، بل ربما اعتبر عملا إبداعيا حُرًّا قائما بذاته ، ومع هذا كلّه فإن هذا الناقد

---

(١) النقد والنقاد المعاصرون : ص ٢٣١ ، ٢٣٢ .

التأثري يظل بعيدا عن روح النقد العلمي ، الذي نراه الأكثر قدرة على تقريب العمل الفني إلى المُتَلَقِّي ومن ثَمَّ فنحن لا نرفض التأثرية ، ولكننا نقبلها كخطوة على طريق تفسير العمل الفني ، لا تُلغي الموضوعية ، والاهتمام بالقواعد والنظريات ، وتستأثر كُلِّيَّةً بالتفسير أو الحكم . حقا إن النقاد الموضوعيين لم يتفقوا على طريقة أو منهج مُوَحَّد لتفسير أو تحليل العمل الفني ، ولكننا ننظر إلى هذه المخالفة على أنها إثْرَاءٌ للأعمال الفنية ، وهذه المناهج جميعا ، وإنْ بِنِسَبٍ متفاوتة – تبدأ من العمل الفني وإليه تنتهي ، وتحترم القواعد ، وإن كان هذا لا يعني تطبيقها تطبيقا جامدا كقوالبَ مفروضة .

وإذا كنا نرى أن النقد التأثري دون النقد العلمي الموضوعي ، فإننا نرفض النقد التعسُّفي ، الذي يَفْرِضُ فيه الناقدُ آراءَهُ الخاصة ومذهبه المسبَّقُ ، يُخضِع العمل الفني لهذه الآراء وذلك المذهب ، دون أن يعبأ بالشخصية المستقلة لهذا العمل الفني ، ودون أن يُعْنَى بصدق الرصْد وشمول القراءة ، فيقتطف من هذا العمل ما يؤيد وجهة نظره المفروضة كَرْهاً على العمل الفني ، أو مذهبه الخاص الذي يتخذه منطلقا لتفسير كافة ما يتذوق من آيات الفن دون أن يُعْنَى بصدق هذا التفسير وقدرته على إظهار كافة جماليات وأفكار وعلاقات هذا العمل الفني موضع النقد . وهذا المسلك من بعض النقاد مُجَافٍ للأمانة ، إذ يحرِّفون النصوص ، أو يبترونها ، أو ينزعونها من سيَاقِها الذي قد يدل على عكس ما يستشهدون بها عليه ، وهذا المسلك يختلف عن وجهة النظر ، أو الرؤية الخاصة ، القائمة على الاجتهاد ، المعتمدة على القدرة على النفاذ أو استِبْطانَ العمل الفني واستخلاص مُعْطَيَاته الجمالية والفكرية .

ويمكننا أن نشير في النهاية إلى أهم الاتجاهات النقدية بصفة عامة ، ويمكن أن نزعم أن هذه الاتجاهات ، أو المناهجَ النقدية ، قديمةٌ قِـدَم النقد الأدبي ، على تفاوت في درجة القدم ، لكن الذي يتمشى مع طبيعة الأشياء أنها

وُجدت على صورة ساذجة تناسب الثقافة النظرية المحدودة ، والنظرة الجزئية الغالبة في العصور القديمة ، تلك النظرة التي اتسمت بالشمول في رؤية الكون مثلا ، وبالجزئية المفرطة في تفسير الأعمال الفنية .

وفي تعرفنا على تلك الاتجاهات النقدية ، يحسن أن نعتبر النقـــد التأثـــري اتجاها قائما بذاته ، أما الاتجاهات العلمية أو الموضوعية التي تستند إلى أسس نظرية وأصول فكرية تحاول على أساسها أن تتلمس عناصر الجمال في العمل الفني ، وتحلله وتقرّبه أو تكشف أسراره أمام المتلقى ، فأهمها :

١ ـ المنهج اللغوي

ولا يَعني النقد اللغوي مجرد تفسير الكلمات أو التراكيب إلى مقابل مألوف، أو كشف الأخطاء النحوية والصرفية وما إلى ذلك من انحراف الاستعمال المُعجمي ، فالعبارة الأدبية بطبيعتها لا تتوقف عند المعنى المعجمي ،وسنجد هذا النقد الجزئي يمثل البداية أو علامة من علاماتها عند العرب ، ولكنه ينمو ليصيرَ على يد عبد القاهر الجرجاني اتجاها ناضجا ، حين قرر نظريته أو فكرته عن « النظم » ، وجوهرها أن يوضع الكلامُ الوضعَ الذي يقتضيه علم النحو ، ويعمل على قوانينه وأصوله [١] ، ولكن هذا لا يعني أن الصحةَ اللغوية تؤدّي تلقائيا إلى الأسلوب الرفيع اللائق بمستوى الكتابة الفنية ، وإنما يعني ما يقرره بقوله : « فلستَ بواجدٍ شيئا يرجع صوابه إن كان صوابا ، وخطؤه إن كان خطأ إلى النظم ، ويدخلُ تحت هذا الاسم ، إلاّ وهو معنًى من معاني النحو ، قد أصيب به موضع ووضعه في حقه ، أو عومل بخلاف هذه المعاملة ، فأزيل عن موضعه واستعمل في غير ما ينبغي له . فلا ترى كلاماً قد وصف بصحة نظم أو فساده ، أو وصف بمزية وفضل فيه ، الا وأنت تجد مرجع تلك الصحة ،

---

(١) دلائل الاعجاز ص ١١٧ .

وذلك الفساد، وتلك المزية، وذلك الفضل، إلى معاني النحو وأحكامه، ووجدته يدخل في أصل من أصوله، ويتصل بباب من أبوابه [1] » . وإذاً فقد حاول عبد القاهر أن يحل فكرة النظم محل فكرة اللفظ في الاعتبار الأدبي [2] ، أي وضع العلاقة بين الألفاظ المستمرة مكان النظرة الجزئية التي كانت تضع اللفظ . كَابِينَةً مَعْزُولة ، في مقابل المعنى الجزئي أيضا . غير أن البحث في جمال الصور الفنية على أساس العلاقة النحوية وحدها سيبدو غَيْرَ كافٍ ، مما حدا — ربما — بعبد القاهر — أن يضع كتابه الآخر « أسرار البلاغة » إلى جانب « دلائل الاعجاز » ، وتحدث عن « ترتيب المعاني في النفس » ، فدخل المدلول النفسي للصورة في الاعتبار إلى جانب العلاقة النحوية [3] .

وبذلك كانت نظرية النظم خروجا على النظرة التقليدية في النقد العربي التي اعتبرت الأسلوب قائما على ثنائية من اللفظ والمعنى ، وذلك باعتمادها على السِّيَاق أو العلاقات النحوية ، كما ربط بين علوم البلاغة — المعاني والبيان بخاصة — وعلم النحو ، كما كشف عن العلاقة بين التعبير الفني واللغة واستعمالها الصحيح [4] .

وهذا الاتجاه اللغوي في تفسير الأعمال الأدبية ما يزال راسخا له أنصاره، ومن أشهرهم الناقد الانجليزي رتشاردز في كتابه : « مبادىء النقد الأدبي » [5] ، الذي يقرر أن الكلمات المفردة لا تعني شيئا ، وإذا كان هدفُ النقد الأدبي — في

---

(١) السابق ص ١١٨ .

(٢) من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده ص ١٨ .

(٣) ولكن بعض الباحثين لا يوافق على هذا التصور للقضية ويرى أن عبد القاهر استعمل «النفس» بمعنى «العقل» ولم يقترب — من ثم — من الجوانب السيكولوجية . انظر : التركيب اللغوي للأدب ص ٥ وما بعدها .

(٤) قضايا النقد الأدبي والبلاغة ص ٣٠٨ .

(٥) ترجمه مصطفى بدوي ، ونشرته المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٦٣ وانظر أيضا مقدمة المترجم .

رأيه — أن يفسر عملية التوصيل أولا ، ثم يفسر قيمة العمل الأدبي ، فإنه — بصدد المبدأ الأول لن يتعامل مع مفردات ، وإنما مع تراكيب ، وستتوقف القيمة — في هذا الصدد — على قدرة الكاتب على عرض الموضوع الذي يتحدث عنه بحيث ينقل للمستمع أو القارىء فكرة عنه ، وهذا واضح في عناوين كتبه ومقالاته مثل : « كيف تؤدي الكلمات عملها » و « تفاعل الألفاظ » و « لغة الشعر » . وننبه هنا إلى أن ريتشاردز لا يوضع عادة بين النقاد اللغويين ، وبخاصة إذا وُضع رأيه في نفسه موضع الاعتبار ، فهو ناقد جمالي أو نفسي ، ولكن التركيز على عنصر اللغة كان وسيلته الأولى في الوصول إلى غايته من تحليله للشعر ، والمنهج اللغوي قادر على أن يقول الكثير بالنسبة لتقويم الشعر وتحليله ، دون الأغراض النثرية ، ذلك لأن البناء اللغوي في الشعر جزء جوهري من مفهوم الشعر ، على حين يهدف الناثر إلى غرض يُفهَم من عمله النثري ، وقد عبر سارتر عن هذه الحقيقة بقوله إن الناثر يستخدم اللغة أما الشاعر فيخدمها ، وذلك حين يضعها في علاقات جديدة قادرة على منحها طاقة جمالية مؤثرة ليست لها في حال عزلتها أو في تركيبها النثري التقليدي .

ولا يعني هذا أن الناقد اللغوي لا يهتم بالمعنى الشعري . ولكنه — بالأحرى يهتم بالعلاقات المتداخلة بين المعاني ، ويتطرق إلى أدقّ العلاقات مكتشفاً أساسها في المبنى اللغوي ، وما يضفي من إيحاءات جانبية وظلال قد تمضي دون أن يلحظها الآخرون . وهكذا سيضع المعاني الجزئية المتداخلة كبديل لعدم اهتمامه بالمعنى العام ، كما أنه يُعْنَى بالبُعْد التاريخي للغة ، فاللغة كائن متطور ، وهي عرف قائم على اتفاق كباقي ضروب العرف ، وإذا تغير العرف حدثت تحولات في المعاني ، مناسبةً في أهميتها لدرجة التحول ، وقد يكون من الصحيح أن كل قصيدة — من الناحية المثالية — يجب أن يُنظر إليها كقصيدة معاصرة وصاحبها مجهول ، ولكن من الصحيح أيضاً أن التعَرّفَ على التطور التاريخي للغة القصيدة

يُعين على الإحاطة بالقرائن التاريخية التي وُلِدَ الأثرُ الأدبي في أحضانها [1] .

ولكن يحيى حقي – من بين نقادنا المعاصرين – يهتم بالجانب اللغوي – أو الأسلوب ، اهتماماً شديداً ، ولم يقصر نقده للأسلوب على الشعر ، بل طبقه على المسرح والقصة أيضاً ، وهو بصفة عامة يرفض السطحية والابتذال والميوعة في الأسلوب ، سواء كانت اللغة عامية أو فصحى ، لأنها عيوب في الفكر . كما هي عيوب في اللغة [2] .

٢ – المنهج الاتباعي

وهذا المصطلح قد يَعْني أن الناقد يَنْهَجُ في نقده نهجاً تقليدياً تابعاً للنقاد القدماء من حيث الاهتمام بالجزئيات ، والاعتماد على الدراية بالمعاني والأساليب التي طرقها الشعراء أو الأدباء السابقون ، لكنه قد يعني إلى جانب ذلك أن الناقد الاتباعي – أو الكلاسيكي – يريد أن يكشف عن العنصر التاريخي المستمر في تجارب الشعراء والكتاب ، وكأنه بذلك يُعيد الشعرَ والأدبَ إلى الحياة مهما بَعُدَ الزمان بالعصر الذي أنتجهما ، فمن خلال الموازنة بين الإنتاج الأدبي الحديث والإنتاج القديم الذي أرسى أصولاً معينة ، ومن خلال التحليل الذكي للمعاني والصور المستحدثة ، وصلتها بعصرها ثم صلتها بالتراث الثقافي للأمة يستطيع الناقد أن يضع هذا الجانب الثقافي الموروث تحت الضوء دائماً ويكشف بذلك عن العناصر المستمرة للأدب ، والعناصر المستحدثة ، وبهذا تظل الصلةُ قائمةً بين أدب الماضي وذوقه ، وأدب الحاضر وذوقه ، وقد زاول النقد العربي – لفترات طويلة – هذا الأسلوب في النقد ، وبخاصة حين استقر ماعُرف

---

(١) مناهج النقد الأدبي : ص ٤٨٤ . ويعني قوله إن كل قصيدة معاصرة وصاحبها مجهول ، أن الاهتمام يجب أن يتجه إلى العناصر القادرة على الاستمرار متجاوزة العصر الخاص والمؤلف الخاص ، لتصير قصيدة لكل عصر ، ولكل إنسان .

(٢) راجع محاضرة بعنوان : حاجتنا الى اسلوب جديد : ص ٥٢ من كتابه : خطوات في النقد .

بعمود الشعر ، أو مجموعة الأسس الفنية التي يجب على الشاعر أن يحققها في مَجَالَيْ المعنى واللفظ ، لكي يسير على تقاليد القدماء أصحاب الأصالة والسبق ، وبذلك يصل إلى المرتبة الفنية العالية التي بلغوها .

وخير من حاول تحديد مفهوم عمود الشعر هو المرزوقي (ت ٤٢١ هـ) في مقدمته لشرح ديوان الحماسة ، إذ يقول عن القدماء الذين أرسوا الخصائص المميزة للصنعة الفنية : « إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف — ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات — والمقاربة في التشبيه ، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تَخَيّرٍ من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ومشاكلة اللفظ للمعنى ، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما — فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر ، ولكل باب منها معيار »[١] . وقد مضى المرزوقي شارحاً ومحللاً هذه الأصول الفنية ، ثم انتهى إلى إعلان الرأي العام العربي الذواقة للشعر ، «فمن لزمها بحقها وبنى شعره عليها ، فهو عندهم المُفْلِق المعظم ، والمُحْسِن المقدم ، ومن لم يجمعها كلها فبقدر سُهْمَته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان ، وهذا إجماع مأخوذ به ومتبع نهجه حتى الآن»[٢] وإذا كنا الآن في عصر نهضتنا نسرع إلى اتهام المتجهين إلى التاريخ — أو المأثور الفكري والفني — بتعويق التقدم واللحاق بالعصر ، فليس ذلك بالأمر الصواب دائماً ، وأول خطوات التجديد أن نُحسِن فهْمَ القديم ، ونَعْرِضَه على عقلنا الحديث ، والأمر — فيما يتعلق بالجوانب الإنسانية ومنها الفن والأدب — لا يتعلق بالقِدَم والحَدَاثة بقدر ما يتعلق بالجودة والصدق ، أو التهافت والاستحالة ، فالبحثُ عن العناصر الفنية الموروثة في الأدب العربي لا يَعْني بالضرورة أن الناقدَ يريد من شاعرنا أو كاتبنا اليوم أن يقف على الأطلال ، أو

---

(١) شرح ديوان الحماسة القسم الأول ص ٩ .

(٢) السابق : ص ١١ .

أن يجمع في القصيدة الواحدة أكثر من غرض كما كان يفعل بعضُ القدماء في بعض المواقف أو الأغراض ، وكما رأينا فإن المبادىء الجمالية العامة التي وضعت تحت نظرية « عمود الشعر » لم تتعلق بالجزئيات التي هي أهم ملامح أصالة الشاعر وعلامة ارتباطه بعصره وتعبيره عن تجربته الخاصة . واكتفت بأن طرحت مجموعة من الأسس الفنية التي يمكن أن نكتشف فيها — أو في بعضها على الأقل القدرةَ على الاستمرار إلى اليوم ، من حيث هي لا تتناقض مع مفهوم الشعر والتجربة عند نقادنا المعاصرين .

ونستطيع أن نجد عند الناقد الإنجليزي المعاصر « إليوت » أساساً فلسفياً لهذا المنهج الاتباعي في النقد الذي كان يزاوله ، ويوصي الكتاب والشعراء -- وليس النقاد فحسب — بالتعرّف على أبعاده ، فالنضج الأدبي في رأيه يقوم على الإدراك الرشيد للموروث من النتاج الحضاري العام ، كما أنه يَنْتُج من التفاعلات اللغوية والاجتماعية والتاريخية والفكرية ، وقد عبر عن ذلك بقوله : « من الطبيعي أن يصاحب نضج العقل والتأدب أو السلوك نضج في اللغة . ولعلنا نتوقع اقتراب اللغة من مرحلة النضج في اللحظة التي تتكوّنُ فيها حاسّةٌ نقدية عن الماضي ، وثقةٌ بالحاضر ويقينٌ بالمستقبل . أما النضجُ الأدبي فإنني أعني به إحساسَ الشاعر بأسلافه ، وإحساسنا نحن بوجود من سبقوه خلف هذا الإنتاج . تماماً كما نُحِسُّ بملامح الأجداد في شخصٍ ما دون أن يطغي ذلك على فرديّته أو ذاتيته » .

هذا الإحساسُ بالماضي هو ما يعنيه «إليوت» من وراء المعنى التاريخي لفكرة التقاليد . وإدراكُ هذه الفكرة لازمٌ في عملية النقد . بقدر ماهو جوْهَرِيٌّ في عملية الخَلْق والإبداع . إذْ يرى أن هذه التقاليد ترتبط إرتباطاً وثيقاً بالتدرج التاريخي للماضي ، وعلى الأديب أن يُلِمّ بها إلماماً صحيحاً قبل أن يُقْدِمَ على عملية الإنتاج ، وهذا واجب الناقد أيضاً قبلَ أن يأخذ في التحليل أو التقويم . وهذا يعني أن التيارات الفكرية المعاصرة لا تَفِي بهذا الغرض المنشود . إذْ أنه

من الأجدى أن يستوعب المرء الماضيَ والحاضرَ ، وأن يشقّ طريقه وسط الأفنان المتشابكة لأدب أمته منذ بواكيره إلى عصر الشاعر ، وحينئذ يمكننا تقويم الأعمال الأدبية والفنية العظيمة وذلك عن طريق مقارنتها بغيرها [1] .

ولسنا بحاجه إلى أن نشير إلى أن قضية « عمود الشعر » ظلت دعوة فنية ، أما ما يريده إليوت فيتجاوز صورة الأدب ومعناه إلى الإدراك الحضاري الشامل، ومع هذا فالموقفان ، أو المنهجان ، يلتقيان عند أصول عامة هي ضرورة الوعي بالماضي الأدبي عند الأديب ، المبدعِ والناقدِ معاً ، وضرورة الاحتفاء بالعناصر المستمرة في الخلق الفني ، فإذا كان الأديب معبراً عن عصره بصورة ما ، فإنه ابنُ ماضيه الحضاري والفني في الوقت نفسه ، وتلمس ملامح الماضي وأطواره هو ما يجذب اهتمام الناقد الاتباعي .

٣ — المنهج الجمالي

المنهج الجمالي يرتكز في أساسه على نظريات علم الجمال (الاستطيقا) الذي هو أحد أقسام الفلسفة ، وهو يستمد موضوعه من أن الناس — واقعياً — يحكمون على الأشياء سواء كانت أشياء طبيعية أو من إبداع الفنان أو من المصنوعات بأحكام وصفات جمالية؛ كأن توصف بأنها جميلة أوجليلة أوفاتنة أو دميمة أو مثيرة للسخرية أو ذات جلافة ، أي أنهم يستعملون عبارات ذات مدلول جمالي حين نتأمل معانيها وإيحاءاتها ، وهي عبارات تختلف كثيراً عن عبارات أخرى ذات دلالة أخلاقية مثل : صالحة أو صادقة أو فاسدة ، وعبارات ذات دلالة قيميّة نفعية مثل : مفيدة أو نافعة أو ضارة .

من هنا لا يلتفت النقد الجمالي إلى الفكرة في العمل الفني أو الموضوع أو المضمون ، وإنما يهتم بالشكل . فالإطار العام والبناء الداخلي والصور وعلاقات

---

(١) اليوت ص ٢٢ — ٢٤.

الجزئيات تحتل مكان الأهمية عند الناقد الجمالي . والأساس الفلسفي للنقد الجمالي نجده عند الفيلسوف « كانْت » الذي يرى أن معايير القيمة الجمالية لها طابع شكلي ، ثم جاء كُرُوتْشه ومن بعده كُولِنْجوُود ، ليُجمِعوا على شعار مبدئي مؤدّاه : أن الخبرة الجمالية في جوهرها تعبيرٌ عن شعور أو رمز له . ويمكننا أن نستوضح هذا المبدأ حين نتعرف على سلوك الناقد الجمالي ، فمثلا إذا كان الشعر مجالَ نقده كان أكثرُ التفاته إلى العنصر الموسيقي المترتب على انتقاء الكلمات ، فهذه الموسيقى الكلامية طريق السمو بالروح ، وأعظم سبيل للإيحاء ، وللتعبير عما يعجز التعبير عنه ، ونذكر في هذا المجال الشاعر الناقد القصاص إدجار ألان بو ، الذي كان يرى أن الشعر شكل وصُوَرٌ قوية ، تحمل مادة خفيفة ، وقوته في إيحائه ، كنغمات التأليف الموسيقي ، فلا شأن للشعر بالخير والحق ، إذ هدفُه التعبير عن الجمال وحدَه ، فالشعر هو الخَلْقُ الجميل المُوَقّع ، يُقْصَد فيه إلى التأمل في تجربة ذاتية لنقل صورتها الجميلة (١) .

ويأخذ الناقد الإيطالي بندتو كروتشه بموقف قريب من موقف بو . فالجانب المعتدُّ به في الخَلْق الفني هو العاطفة ، وكيفية تَشَكُّلِها في العمل الفني ، فمع اهتمامه بالعناصر الفكرية ، كان يرى القيمةَ كلّها في الشكل ، وأن العمل الفني حَدْسٌ حَيٌّ لعاطفة بعينها جاء ذلك العمل الفني تعبيراً كاملاً عنها ، ففي رأيه أن اللوحة أو الكلمات المكتوبة أو الأصوات ما هي إلا مساعدات سببية تعين الآخرين على أن يَحْدُسوا الحَدْسَ نفسَه .

هذا موقف الجماليين من الرسم والشعر والموسيقى ، أما في الأشكال الفنية الأخرى كالمسرحية والقصة ، فإن النقد في هذا الاتجاه الجمالي يركز اهتمامه على العلاقات الداخلية للعمل الفني ، وكيف تآزرت في بناء متسق ، لتؤدي غاية جمالية هي إمتاع المشاهد أو القارىء .

ولعلنا ننظر الآن إلى النقد الجمالي الذي يهتم بالجوانب الشكلية والتصويرية

---

(١) النقد الأدبي الحديث ص٣٦ ، ٣٠٧ .

على أنه نقد جزئي ، لا يتمكن من تعميق إحساسنا بالجوهر الفكري في العمل الفني ، ولكن الظروف التاريخية التي ظهر فيها هذا الاتجاه تؤكد أهميته في مقاومة الأدب المُوَجّه، والأدب الذي يحتمي بالصدق–بالمعنى الساذج المباشر– مُضَحّياً بالأصول والقِيَم الجمالية الخالصة في الخَلْق الفني . فأصحاب هذا الاتجاه لا يقصدون بدعوتهم في الجمال قصْر الأدب على التعبير الجميل أو الشكل بل إنهم لا ينادون بهذه الدعــوة إلاّ ضماناً لاستقلال الفن وصدقه ، بحيث لا يتناول الكاتبُ أو الشاعرُ قضيةً إلاّ عن اقتناع وصدق فيما بينه وبين نفسه ثم يعبر عنها تعبيراً أصيلاً ، حتى يكونَ مصدرَ قوتها هو ما تحتوي عليه من جمال مصدرُه الأصالةُ الفنية ، فلا تستمد تلك القــوة من أهمية القضايـــا الاجتماعية أو الخُلُقية مثلاً ، فالفنان الجدير حقاً بهذا الاسم العظيم يجب أن يكون لديه ما هو جوهري في ذات نفسه ينفرد به عمن سواه ، وبفضله يكون هو نفسه ، وليس إنساناً آخر ، وهذه هي الأصالة ، أو الصدق الفني (1) .

وهذا الاتجاه الجمالي الشكلي يمكن أن يفيدَنا كثيراً في نقد الكتابات التي تستمد قيمتها من معناهـــا أو مَضْمونها ، كالشعر الـــديني والشعـــر الوطني والقصص الاجتماعي الذي يدعو إلى العدالة أو الرحمة أو الحرية مثلاً ، فكثيراً ما نُخْدَع في قيمة هذه الأعمال ونرفعُها فوق منزلتها لمجرد تجاوبها مـــع عقائدنا أو ميولنا دون أن ننظر باهتمام إلى جوانبها الفنية الأساسية التي ستدخل– بها وحدها – إلى مجال الخَلْق الفني الأصيل ، فلا نكاد نهتم بالصور أو عنصر الإيحاء ، أو تآزر الجزئيات وتسلسل المشاعر ، أو واقعية الحوادث – بالنسبة للقصة – أو فنية الحوار – بالنسبة للقصة والمسرح – أو تكامل الشكل الفني ، وما إلى ذلك من أمور ، يُضلُّنا عنها هذا التجريد الفكري الذي يجذبنا إلى حيِّزه ، فننسى أننا لا نناقش أفكاراً فحسب ، وإنما أعمالاً فنية ، تتميز بالشكل الجمالي قبل كل شيء .

---

(1) السابق ص ٣٠٨ .

٤ – المنهج النفسي

هو من أقدم وأحدث الاتجاهات ، فمنذ عرف النقد ، حاول كل ناقد – بطريقة تلقائية – أن يستغل في نقده ما يؤمن به أو يعرفه من عمليات الفكر الإنساني ، وحركة النفس تجاه ما تواجه من صعوبات الحياة أو مشاهدها ، فالاتجاه النفسي بهذا المعنى مبعثر عبر تاريخ النقد الأدبي قبل أن يصير منهجاً ، لكنه تميز في أوائل هذا القرن بنشاط ووضوح كبيرين ، وذلك بعد أن تعرّف فرويد إلى اللاوعي قبيل انتهاء القرن التاسع عشر .

نشر فرويد كتابه « تفسير الأحلام » سنة ١٩٠٠ م ، وقد استغلت تفسيراته بذكاء من النقاد والأدباء ، ففي عالم الحلم تتحقق حريةُ الحالم تماماً ، كما تتحقق حرية الأديب في الخَلْق الفني . كالخلط أو النقل الكلامي ، والخلط أو النقل المكاني ، والتفصيلات الثانوية ، والفَصْم . فكما أن الحُلْمَ تحقيقٌ لرغبة مكبوتة فكذلك التعبير الفني . فكلاهما ينبعان من المنطقة الظليلة في النفس ، منطقة اللاشعور [١] ، وكلاهما ترجمة للرغبات المكبوتة في عالم الشعور ، وعلى الرغم من أن فرويد يرى أن الشاعر والفنان – بعامة – يشبه كلاهما الحالمَ والمريض عَصبيّاً ، في استمدادهم جميعاً من اللاشعور ، فإنّ الشاعرَ أو الفنان يتميزان عندَه – مع ذلك – بأصالة في نتاجهما : فكلاهما قادر على أن يرتقي بمستوى أحلامه اليومية لتصيرَ إنسانية ، وبعبارة أخرى : يتسامى الشاعر بالأحلام الدنيا في حقيقتها الحسية ، فتفقد طابَعها الفردي المحْض ،وتصبح ممتعة للآخرين [٢]

ولكن التعميم المرفوض في نظرية فرويد ، أنه رَجَع كل الغرائز الإنسانية إلى غريزة الجنس أو الرغبة ، وغريزة الموت ، فضلاً عن قَصْره الصورَ الأدبية على عالم الكبت ، ومقارنة الفنان بالمريض والحالم.

---

(١) النقد الأدبي الحديث ص ٣٧٢ .

(٢) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ص ٢٤٦ .

وقد استدرك تلاميذه عليه وبخاصة يونج ، الذي تحدث عما يسميه : — « النماذج العليا » وهي حسب تعريفه صور إبتدائية لا شعورية ، شارك فيها الأسلاف في عصور بدائية ، وقد ورثت في أنسجة الدماغ ، بطريقة ما ، وهي بذلك نماذج أساسية قديمة لتجربة إنسانية مركزية [1] ، وتنعكس وتتحور في إنتاج الشاعر والأديب المعاصر ، فالإسقاط عند يونج يقابل التسامي عند فرويد

ويمكننا الآن أن نعرف كيف يدخل علم النفس في نطاق النقد ، أو : كيف صار متحكِّماً في منهج نقدي ، لقد تم ذلك بطريقتين : أولا : في البحث عن عملية الخلق والإبداع على مستوى نظري عام ، كبحث فرويد عـــن اللاشعور عند الفنان ، وعلاقة التعبير الفني بالأحلام ، وحديث يونج عن النماذج العليا أو اللاشعور الجماعي ، وثانياً : في الدراسة النفسية لأدباء بأعيانهم لإظهار العلاقة بين مواقفهم وأحوالهم الذهنية وبين خصائص نتاجهم الأدبي ، وقد يقتصر البحث على التعليلات والخصائص النفسية التي تحكمت في اختيار الحوادث وملامح الشخصيات في العمل الفني المسرحي أو القصصي . وربما كان من حقنا إستقراءً للنتائج التي وصل إليها النقاد النفسيون — أن نقول إن الطريـــق الثاني استطاع أن ينير طريق الأدباء وأن يجعل فنّهم أكثرَ قرباً من حياة مبدعيه ومتلقيه معاً . أما الربط بين الفن والمرض العصبي — كما عند فرويد — أو البحث عن البقايا الأسطورية أو النماذج العليا في الفن الحديث ، وما تبع ذلك من نظريات ومحاولات ، فإن ثمرة ذلك — بالنسبة للفن — ظلت محدودةً للغاية .

ونقطة القوة في المنهج النفسي هي نفسها نقطة الضعف ، ونعني بها أنـــه أدخل الفنان وفنه في دائرة واحدة ، بل أضاف المتلقى إليهما يعلل مصدر إعجابه بكتابات أديب ما ، واستعان بكل جانب على تفسير الجانب الآخر ، فلم يعد العمل الفني يحتكر الاهتمام معزولاً عن مبدعه ومتلقيه ، وربما كان ذلك صواباً كبيراً ، ولكن الدراسات التي انتهَجت هذا الأسلوب تطرفت — أحياناً —

(1) النقد والنقاد المعاصرون ص ١٥٣ .

فجعلت من الأعمال الفنية وثائق نفسية لدراسة شخص مبدعها . وهذا عكس الاتجاه المطلوب ، فالعمل الفني أو الأدبي هو الحقيقة الأولى عند الناقد . وهو حقيقة قائمة بذاتها ، وإذا تعرضنا لشخص مبدعها فإنما لنزداد بها وعياً . أما أن نجعل همّنا أن ندرس الشاعر أو الكاتب من خلال آثاره العلمية ، وكأنها جزء من وثائق لوصف حالة مَرَضِيّة فهذا مالا يجدي على المستوى الفني ، وإن أفاد منه النفسانيون .

بل إن هناك من رفض المنهج النفسي في النقد برمته ، إذ يرى الرافضون أن إقحام النماذج النظرية التي يخططها علماء النفس والنظريات السيكولوجية على دراسة الأدب ونقده أمر بعيد عن الصواب ، من حيث يرى هذا الفريق أن وظيفة النقد الأساسية هي البحث عن الأصالة الفردية للأديب أو الشاعر ، وأن البشر لا يمكن أن ينطووا في الحياة تحت نماذج ؛ لأنه ليس هناك إلا أفراد وبخاصة في المستوى الممتاز ، وإذا كانت أوراق الشجرة الواحدة لا يمكن أن تتطابق ، فكيف نريد أن يتطابق أفراد البشر ؟ ! (١) .

وليس من اليسير أن نقر هذا الاعتراض القائم على شيء من المغالطة ، فليست وظيفة النقد النفسي أن يبحث عن إطار نفسي أو نظرية سيكولوجية ليضع الأديب تحت عنوانها طوعاً أو كَرْهاً ، وإذا تعسف وفعل ذلك فإنه لا يَعْني – من جانب آخر – تجاهل الفروق الفردية التي تجعل من الأديب أديباً بقدر ما هو تعميق للوعي بمصادر هذه الفروق وتحوُّراتها . والنقد الذي يمكن أن نوجهه إلى المنهج النفسي هو إسراف أصحاب هذا الإتجاه أحياناً فيما لا يزيدنا وعياً بنتاج الأديب وفِكْره . ونضرب مثلا هنا بدراسة العقاد لشخصية أبي نواس . لقد تعرض العقاد لشعراء آخرين مثل ابن الرومي وجميل بثينة وعمر ابن أبي ربيعة ، وقد كان منهجه في تلك الدراسات أن يعرض حياة الشاعر وشعره معاً ، جاعلاً من كل طرف ضوءاً على الجانب أو الطرف الآخر ، لكنه

(١) النقد والنقاد المعاصرون ص ١٥٣ .

في كتابه عن أبي نواس لم يهتم بشعر ابي نواس إلا أن يعتبره « وثيقة » نفسية تفسر جانباً غامضاً من نفْس أبي نواس العجيبة ، ومن ثم لم نزْدَدْ معرفة بشعر أبي نواس وفنه ، ولا بأسرار عبقريته الشاعرة، بقدرما حاول المؤلف أن يقنعنا بنرجسية أبي نواس، تلك النرجسية التي تطلعنا على جانب من أبي نواس «الشخص» وليس « الشاعر » ولكن العقاد يكون أكثر جدوى للدراسة الفنية النقدية في كتاباته عن الشعراء الآخرين كابن الرومي وجميل وابن أبي ربيعة وامرىء القيس .

وهناك تجارب على جانب من التوفيق ، مثل محاولة محمد غنيمي هلال في مجال إثبات الوجود التاريخي لقيس بن الملوح – مجنون ليلى – في كتابه : «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية » ومحمد النويهي في كتابته عن ابن الرومي في كتابه « ثقافة الناقد الأدبي» وعز الدين إسماعيل في كتابه «التفسير النفسي للأدب» وقد طبق المنهج النفسي على أعمال أدبية ، غربية وعربية ، قديمة وحديثة ، نذكر أيسرها مثل تحليله لمسرحية « سر شهرزاد » لعلي أحمد باكثير ، ورواية « السراب » لنجيب محفوظ .

ويحسن أن نشير في النهاية إلى أن الاتجاه النفسي في تفسير الأعمال الأدبية أو نقدها يكون أكثر موافقة وإثماراً في مجال الشعر حين يتعرض للقصائد الغنائية التي يحاول صاحبها أن يعرض فيها جانباً من نفسه ، أكثر من القصائد التي يضعف في مبناها العنصر الشخصي ، فقصيدة مثل « الأطلال » لإبراهيم ناجي أو « المساء » لخليل مطران تمنح الناقد النفسي من الدلالات والرموز أكثر مما تعطي قصيدة أخرى لشوقي أو حافظ مثلاً . أما في مجالَيْ المسرح والقصة فإن الناقد النفسي يكون أكثر إفادة لنا حين يتصدى لعمل فني رمزي ، فإن الأديب المبدع حين لا يعبّر عن تجاربه بصورة مباشرة أو في مستواها الواقعي ، يحتاج الناقد في تفسير عمله وتحليله إلى هذا اللون من براعة الربط والتأويل لينهض التفسير الكلي للعمل على شيء من منطقية العلاقة بين جزئيات البناء الفني الغارق في الغموض ، وليرتبط ذلك كله بالخصائص الذاتية لمبدعه .

٥ – المنهج المذهبي

والناقد في هذا الاتجاه مع تنوُّع معارفه وأدواته التي يعالج بها النصّ الأدبي أيّاً كان شكلُه الفني ، يتقبّل ويرفُض على أساس من عقيدته الخاصة ، كالدِّين أو الموقف الخلقي أو المذهب السياسي ، وإن كانت « المذهبية » الآن تنصرف إلى « الأيديولوجية » ويراد بها – إذا أطلقت – الاتجاه الواقعي الاشتراكي أو الماركسي في الأدب والنقد، وإن أضاف بعض النقاد «الوجودية» إلى الواقعية الاشتراكية فيما يراد من النقد الأيديولوجي .

وقبل أن نمضيَ مع هذا الاتجاه المذهبي في النقد نشير إلى أن نوعاً من النقاد قد زاوله في مختلف العصور ، ويكفي أن نشير – بالنسبة لتاريخ النقد العربي – إلى شعراء وأدباء الخوارج والمعتزلة والشيعة مثلاً ، لنراهم يُوَجِّهون نقداتِهم إلى خصومهم المَذْهبيِّين من مُنْطَلَق فكري قائم على المُعْتَقَد ، وليس على أسس فنية جمالية أو مشاعر وانطباعات مثلا .

ويدافع محمد مندور عن النقد المذهبي ، الذي يستند إلى إدراك جديد لوظيفة الأدب والفن بصفة عامة ، فلم يعد الأدب – عند دُعَاته – نشاطاً جَمَاليّاً خالصاً هدفه الإمتاع ، وإنما هو مشاركة اجتماعية ضرورية . ومن هذا المنطلق فإن الناقد المذهبي يفضِّل التجربة الحية المعيشة على التجربة التاريخية البالية ، وبخاصة إذا لم تصلح وعاء لمشكلة معاصرة تشغل الأديب أو تشغل مجتمعه وإنسانيته الراهنة ، والناقد المذهبي لا يكتفي بالموضوع العام للعمل الفني بل يهتم بالمضمون ، أي بما يفرغه الأديب من أفكار وأحاسيس ووجهة نظر خاصة ، وهذه الأفكار – من موقف النقد المذهبي – يجب أن تكون في خدمة الحياة وتطويرها نحو ما هو أجمل وأفضل وأكثر إسعاداً للبشر ، وأن الأديب يجب أن يزاول هذا الدور المَنُوطَ به ، لاَ مِنْ موقف المعبِّر عن واقع مباشر أي أن يكون فنه صدى للحياة ، بل يجب أن يكون مُبَشِّراً بالمستقبل ، قائداً

لصنع الغد الأكثر تقدماً وجمالا [1] .

من هذه المنطلقات الأساسية يُناصر الناقدُ المذهبيُّ القضايا الأدبيةَ والمواقف الفنية التي تساير فلسفته ، مثل قضية الفن للحياة . وقضية الالتزام في الأدب والفن ، وقضية الواقعية في الأدب والفن ، وتفضيل الأدب القائد على الأدب والفن الصّدَى ، ويرفض ما يخالف ذلك ، كما يرفض النظرة المتشائمة إلى الإنسان وإلى الحياة ، ويدعو إلى التفاؤل ، وهذا الموقف المتفائل — عند المذهبيّين — لا يقوم على إنكار وجود الشّرّ في الحياة ، ولكن على الإيمان بأن الشر ليس أصيلا في الطبع الإنساني . وإنما هو عَرَضٌ تولده عند الأفراد ظروف المجتمع الفاسدة وقشرة يكمن تحتها خير راسخ ، ومن ثم لا محل للتشاؤم لأن أسباب الشرّ من الممكن إزالتها . بل يرون أنها يوماً ستزول ، ويعود الإنسانُ خَيِّراً حين يلتقي مع فطرته الأصيلة ، وهذا مصدر تفاؤلهم .

وهذه القضايا جميعها تستحق المناقشة ، وقد أثارت نقاشاً حاداً في العالم العربي في الخمسينيات من هذا القرن بخاصة ، وإذا كان من حقنا أن نستنتج شيئاً من خلاصة التجربة فإننا نرى أن الآداب التي التزمت بهذه المبادىء فقدت جاذبيتها وقدرتها على التأثير ، وظلت أعمالا أشبه ما تكون بنشرات الدعاية إلاّ في حالات نادرة ، وإن شهرة هذه الآداب — وبخاصة الأدب الروسي — ظلت مرتبطة بما قبل المذهبية أو الماركسية ، ثم عادت أو توشك أن تعود حين وَجَد الأديب فرصة للتعبير عن قلقه — ولا نقول رَفْضِه — وتمرده على الإطارات الجاهزة التي يُطلَب منه أن يسير عليها .

ومن الممكن أن يقال عن الاتجاه المذهبي (أو الأيديولوجي) في النقد إنه منهج لا يريد أن يسلب الأدب أو الفنان حريته ، وأنه يرجو أن يستجيب الأدب وكاتبُهُ لحاجات عصره وقِيَمِ مجتمعه بطريقة تلقائية ، ويرى أنه لا بد سيستجيب لذلك إذا فهم وضعه الحقيقي في المجتمع ، وأدركَ مسئوليته الكاملة

(١) السابق ص ٢٣٣ — ٢٣٦ .

ونهض بالدور القيادي الحر الذي يعزز مكانته ، ويرتفع بها إلى مستوى الإيجابية الفعّالة ، التي يُعتبر الاحتفاظ بالقيم الفنية الجمالية أهم وسيلة لتحقيقها لأن الأدب والفن بغير القيم الجمالية والفنية ، لا يفقد طابعه المميز فحسب ، بل يفقد أيضاً فاعليته ، ترتيباً على أن تلك القيم الجمالية والفنية هي التي تمنحه القدرة على التأثير ، وتفتح أمامه العقول والقلوب .

من الممكن أن يقال هذا كله من المعتنقين للنقد المذهبي ودعاة المذهبية في الأدب والفن ، ولكن النظرية أو الدعوة لا بد أن تحمل بعض حقائقها من التطبيق ، وأن يدخل في مفهومها ما انتهت إليه من نتائج . وهنا نجد أن هذه المقولات جميعاً تحتاج إلى مراجعة .

هذه أهم الاتجاهات النقدية المعاصرة ، حاولنا دون تعسف أن نكشف بعض ملامحها المشتركة مع النقد العربي في مراحله التاريخية ، وربما كان من الخير لنا أن نحيط بها قبل أن نتعرض لدراسة تاريخنا النقدي ، لنتمكن من وضعه في إطاره الصحيح .

وقد يكون من الطريف أن نختم هذه الصفحات عن النقد الأدبي المعاصر بسؤال قد يبدو غريباً ، مضمونه : أيهما أسبق : الأدب أو النقد ؟ والإجابة — على البديهة — أن الأدب هو الأسبق بالطبع ، فما النقد إلا محاولة للحكم أو التحليل أو التفسير للأدب . ولكن هناك من يرى أن النقد أسبق ، والنقد المقصود في هذه الحالة هو ما يزاوله الشاعر أو الكاتب أثناء عملية الإبداع الفني ، فإن جهده يقوم على الاختيار أو انتخاب وإيثار المعاني والصور والعبارات التي تكون أكثر قدرة على حمل فكرته وتصوير عاطفته الخاصة ، ومحاولة القبول والرفض هذه ، هي في صميمها محاولة نقدية ، لأنها تقوم على التمييز بين — الكلمات والصور والأفكار .

ومع التسليم بجهد الكاتب أو الشاعر في التمييز بين الأساليب أثناء معاناة

الكتابة فإن هذه المحاولة لا تدخل في المفهوم الاصطلاحي للنقد الأدبي ، الذي يتعامل مع الآثار الفنية بعد اكتمال شخصيتها وانفصالها عن كاتبها ، وبذلك يكون النقد لاحقاً للنتاج الأدبي ؛ لأنه تقويم لشيء سبق وجوده . ولهذا لا يجوز أن نسارع إلى نقد عمل أدبي ينشر مسلسلا حتى يكتمل نشره ، وربما جاز لنا أن نتعرض لعمل فني واحد من أعمال أديب غزير الإنتاج ، ولكن المنهج العلمي يستدعي أن نحيط أولاً بكل ما كتب هذا الأديب قبل أن نعرض لعمل معين من بين أعماله العديدة ، لنتمكن من وضعه في سياقه الفكري والفني والتاريخي ، ولن يتسنى لنا ذلك إلا من خلال الإحاطة الشاملة .

وإذا كان الناقد ينتظر حتى يضع الأديب قلمه ويعرض أدبه على جمهوره فإن عالم النفس يهتم بلحظات المعاناة ، ويحب أن يواكب فترات التأليف ذاتها ، ليتمكن من تفسير الحركة النفسية والذهنية للأديب لحظة الإبداع ، وقد أمدنا مصطفى سويف بدراسة جيدة في هذا المجال ، هي كتاب : « الأسس النفسية للإبداع الفني » ، واعتمد في دراسته على مسودات القصائد التي أمده بها الشعراء ، وفيها الأبيات المشطوبة ، والكلمات الملغاة أو المستبدلة ، وقد حاول أن يعلل ذلك كله تعليلاً نفسياً ، متتبعاً حركة الخاطر وإمدادات الذاكرة من خلال التداعي ، وتساند الوعي واللاوعي ، ربما في اللحظة الواحدة .

وقد يكون من حقنا أن نعقب على السؤال السابق بسؤال آخر هو : أيهما أسبق : النقد أو تاريخ الأدب ؟ ولا نشك في أن بواكير النقد كانت الأسبق من حيث هي مجرد رأي أو إنطباع ، يمكن أن يطلق في أعقاب أي عمل فني على حين يحتاج التاريخ الأدبي إلى شيء من الامتداد الزماني وشمول الرؤية . ولكننا سنرى أن محاولات التأليف الأولى كانت مزيجاً من النقد وتاريخ الأدب .

رابعا : البلاغة Eloquence

إن مصطلح « النقد الأدبي » يستدعي إلى أذهاننا على الفور مصطلح «البلاغة» وبخاصة إذا كنا بصدد الحديث عن المناهج الجامعية التي تدرس هذين الفرعين عادة كمادة واحدة ، ولكن هذه الصلة — في مجال التدريس — خادعة ، فكثيراً ما يكون درس النقد معزولاً تماماً عن درس البلاغة ، وهذا هو الوَهْم الذي نحاول أن نبدّده بمنهجنا في الدراسة ، فنحن لا نعتقد أن « البلاغة » كانت أو يمكن أن تكون علماً مستقلاً ، حتى وإن قيل — على سبيل تفتيت الرأي — إنها ضرورية للناقد ، ذلك لأن علمَ الاجتماع أو علم النفس ضروري أيضاً للناقد ، ولكنهما ليسا جزءاً من مفهوم النقد كالبلاغة . وسنرى الآن كيف أن البلاغة لم تستقل بأبواب ومسائل معينة إلاّ في عصور الانْغلاق والجمود ، وأن الذين يبحثون في البلاغة بمعْزِل عن النقد إنما يَعْزِلون أنفسهم عن العصر مهما أدعَوْا من دعاوى التجديد ، وإنما هي آمال تقف بهم عند نقطة البداية ، لم يضيفوا بها شيئاً ، والحل الممكن — فيما نرى — أن تعودَ البلاغةُ إلى وضعها وحجمها الذي بدأت به ، واستمرت فيه رَدَحاً من الزمن ، فهي جزء من النقد النظري ، أو هي علم الجمال الأدبي الذي لم يَنْضَجْ لكي تتضح أسسه الفلسفية فالجانب الجمالي من الخَلْق الفني يرتبط بالنقد النظري ذي الطابع الفلسفي — كما أسلفنا — لأن البحثَ في هذا الجانب الجمالي يعتمد على البحث العقلي في قضايا الفن على اختلافها ، من حيث أن الفنّ صناعةُ خَلْق جماليٍّ لها أصولها

المتنوعة ، ولها حِرْفيّاتُها التّقنية الخاصة ، ومن حيث أن الفن هو التعبير بتلك الأصول والحِرْفيات عن مُعاناة إنسانية لها أبعادُها النفسية الذاتية ، ولها كذلك أبعادها الاجتماعية وأبعادها التاريخية بصورة إجمالية .

غير أن البحث العقلي في قضايا الفن والأدب لا بد له — حتّى يرقى إلى مستوى الجمالية ، ويصبح في نطاق علم الجمال — من أن يكون النظر فيه مستنداً إلى نظرة فلسفية عامة للحياة والكَوْن ، يندرج النظر الجمالي في سياقها كما تندرج في هذا السياق أيضاً سائرُ مواقف الباحث من ظاهرات الحياة وقضايا الإنسان ونشاطاته [1] . ومن ثَمّ فالجانبُ الجمالي للنقد يتضمن بالضرورة الحديثَ عن البلاغة ، إذْ هي بحث في معنى الجمال الأدبي ؛ في الكلمة والصورة والأسلوب . ولكن لما كان البحث — بجهود البلاغيين العرب — لم يَصِلْ — إلاّ نادراً على يد عبد القاهر قديماً وأمين الخولي حديثاً — إلى مستوى النظر الفلسفي الشامل ، فإننا نفضّل القولَ بأن البلاغةَ العربية جزءٌ من النقد الجمالي النظري الذي لم ينضَج كما نضج النقدُ العَمَلِيّ التطبيقي ، وترادفت من حوله الدراسات عَبْرَ القرونْ .

ومهما يكن من أمر فليس الحديث عن البلاغة شيئاً خاصاً باللغة العربية ، فقد استُقِيَتْ آراءُ أرسطو في النقد من كتاب « الشعر » ، على حين أُخذت آراؤه البلاغية من كتاب « الخطابة » ، وهذا يعني وجود فارق — وإن لم يتضمن إنكار الصلة بالطبع — بين النقد والبلاغة. هكذا فعل إبراهيم سلامة ومحمد غنيمي هلال [2] ، ولكن حين نجاوز هذا الاتجاه العام سنجد المسائلَ تتداخلُ إلى حدٍّ بعيد — وسنجدها في تقسيمات البلاغة العربية أشدّ تداخلاً — ويكفي أن نذكر الآن إشارات إبراهيم سلامة عن اتصال قدامة بن جعفر ، صاحب كتاب « نقد الشعر » بكتابي أرسطو معاً ، فليس بِدْعاً أن يعبر كتابُه عن هذا التمازج

---

(١) مفاهيم الجمالية والنقد : ص ١٥ .

(٢) في كتاب : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، وكتاب : النقد الأدبي الحديث .

الذي نراه ، وينتهي باعتبار البلاغة باباً في النقد لا أكثر ، كما يضع إبراهيم سلامة تحت عنوان : « الاتصال المباشر بالبلاغة الهلينية » مسائل هي من صميم النقد ، مثل محاولة وضع مقاييس منطقية للنقد الأدبي ، والغُلُوّ وموقف العرب منه ، ومقاييس نقد العاطفة ، كما يضع الحديث عن أبي هلال العسكري تحت عنوان : «النقد المنهجي للشعر والنثر» وأبو هلال معدود بين مؤسسي البلاغة ، بل هو عند مندور أول من حَوّل النقد الأدبي إلى بلاغة [1] . فلا نفاجأ في غاية الأمر حين نجد شكري عياد يتجه مباشرةً للكشف عن أثر كتاب « الشعر » لأرسطو في البلاغة العربية ، ثم يتمازج النقد والبلاغة في خطوات البحث . فنقرأ عن : نشأة النقد الأدبي ، وتطوره وتشعب مسائله ، ثم يتتبع ملامح هذا التأثير اليوناني في كتابات الجاحظ وابن المعتز وقُدامة بصفة خاصة . ثم يمضي إلى آثار كتاب الشعر في البلاغة العربية فنجده يذكر قضايا هي من صميم النقد الأدبي كاللفظ والمعنى ، والتخييل والمحاكاة ، والصدق والكذب [2] .

فما البلاغة ؟

وما علومها ؟

وما الفرق بينها وبين النقد ؟

البلاغة في اللغة : الانتهاء والوصول ، وفي الاصطلاح : البلاغة هي الفصاحة ، والبليغ هو الذي يبلغ بعبارة لسانه كُنْهَ ما في قلبه . وقد استعملها القرآن الكريم بهذا المعنى ، في قوله تعالى : « فأَعرِضْ عَنْهُمْ وعِظْهُمْ وقُلْ لَهُمْ في أنفسِهِمْ قَوْلاً بَلِيغا » ، أي يكون بذاته بليغاً أي صواباً ، أو بليغاً باعتبار القائل والمقول له ، أي مقنعاً ، أو بليغاً بمعنى مُؤثراً . ولكن الكلمة تأخذ على لسان الرسول — معنى التشادق والثرثرة ، في قوله — عليه

---

(١) انظر : النقد المنهجي عند العرب ص ٣١٩ .

(٢) كتاب أرسطوطاليس في الشعر . الباب الثالث .

السلام : « إن الله يَبْغُضُ البليغَ الذي يَتَخَلّلُ بلسانه » ... ولكننا في العصر الأَموي نجد أنفسنا قريباً من المعنى الذي سيلازم الكلمة إلى اليوم ، إذ « نجد معاوية بن أبي سفيان يسأل صُحَاراً بن عياش : ما هذه البلاغةُ التي فيكم ؟ قال : شيء تَجيش به صدورنا فتقذفُه على ألسنتنا . وقال له معاوية : ما تَعُدُّون البلاغة فيكم ؟ قال : الإيجاز . قال له معاوية : وما الإيجاز ؟ قال صُحار : أن تجيبَ فلا تُبطىء ، وتقولَ فلا تُخطىء »[1] . فقال له معاوية : أوَ كذلك تقول ياصُحَار ؟ قال صُحَار : أقِلْني يا أمير المؤمنين ، ألاّ تُبطىء ولا تُخطىء[2] .

ولعله من الطريف أن يراجِعَ مُعاويةُ محدِّثَه في معنى الإيجاز ، إذ عرّفَه نظرياً وعجز عن تحقيقه في اللحظة ذاتها ، وانفصال التعريف أو القاعدة عن التطبيق العملي سيكون مما يُعتَرَضُ به على بلاغة السكاكي ومن جاؤوا بعده ، حين تحولت إلى تعاريفَ وشرائطَ وأقسامٍ وأمثلة ، عجزت كلُّها عن إيجاد الكاتب أو الخطيب البليغ ، بل كان المشتغلُ بعلوم البلاغة أولَ فاقدٍ لقدرة البُلغاء .

ونعود إلى البداية ... سيكون من حظ الجاحظ أن يكون أولَ من يحاول البحث عن معنى البلاغة وتَقَصِّي هذا المعنى ، ففي كتابه « البيان والتبيين » ، يبدأ فيعوذ بالله من التكلُّف والعِيِّ والحَصَر ، ويذكر نعمته فيما أسبَغ على الإنسان من آيات البيان ، ثم يذكر بعض عيوب النطق ، ويقرر أن صاحب التّشْديق والتقْعير والتقْعيب من الخطباء والبلغاء — مع سماجة التكلف — وشُنْعَةِ التّزَيُّد ، أعذَرُ من عَيِيٍّ يتكلف الخَطابة[3] . ويمضي مع واصل

---

(١) مصطلحات بلاغية : ص ٤١ ، ٤٢ .

(٢) البيان والتبيين : ج ١ ص ٩٦ والحوار بين معاوية وصحار بن عياش أو ابن عباس العبدي ، كما في الأصل .

(٣) البيان والتبيين : ج ١ ص ١٣ .

ابن عطاء – رأس المعتزلة – بِضْعَ صفحات ، ليتركز اهتمامه مرة أخرى عند عيوب النطق ، ويسوقه ذلك إلى التعريف بالخَطابة وبعض مشاهيرها العرب وصفاتهم . وتنتهي هذه المقدمات إلى أول أبواب الكتاب : « باب البيان » . والبيان هو التعبير عما في النفس بلفظ أو بغيره ، ثم يمضي من العام إلى الخاص ليصل إلى قِمة التعبير ، أي التعبير البليغ ، وهنا تترادف التعريفات :

« قيل للفارسي : ما البلاغة ؟ قال : معرفة الفَصْل من الوَصْل .

وقيل لليوناني : ما البلاغة ؟ قال : تصحيحُ الأقسام ، واختيارُ الكلام .

وقيل للرومي : ما البلاغة ؟ قال : حُسْنُ الاقتِضَاب عند البداهة والغَزَارَةُ يوم الإطالة .

وقيل للهندي : ما البلاغة ؟ قال : وضوحُ الدِّلالة ، وانتهازُ الفرصة وحُسْنُ الإشارة . وقال بعض أهل الهند : جِماعُ البلاغة البَصَرُ بالحُجّة ، والمعرفة بمواضع الفُرْصة ، ثم قال : ومن البصر بالحجة ، والمعرفة بمواضع الفرصة أن تدع الإفصاح بها إلى الكناية عنها ، إذا كان الإفصاح أوْعَرَ طريقةً . وربما كان الإضراب عنها صَفْحاً أبلغَ في الدَّرَك ، وأحقَّ بالظفر .

قال : وقال مرة : جِماع البلاغة الْتماس حُسن الموقع ، والمعرفة بساعات القول ، وقِلّةُ الخَرَق بما التبَسَ من المعاني أو غَمَضَ ، وبما شَرَد عليك من اللفظ أو تعذّر [1] » .

هكذا ترادفت تعريفات الأمم لمصطلح « بلاغة » ، وظل التعريف العربي : البلاغة الإيجاز ، أو كما قال بعض الأعراب : الإيجاز في غير عَجْز ، والإطناب في غير خَطَل [2] ، أشهرها جميعا ، كما صار القول بأنها : مطابقة الكلام

---

(١) السابق : ص ٨٨ .
(٢) السابق : ص ٩٧ .

لمقتضى الحال ، جامعا لأهم خصائص هذه التعريفات . على أننا يجب أن نلاحظ الصحوة الفكرية والثقافية التي تمثلت في ثقافة القرن الثالث الهجري ، فصارت الأمصار الاسلامية مصبّاً لمختلف ثقافات العصر ، وصار المثقف العربي حريصاً على أن يعرف كيف يفكر الآخرون وأن يُفيدَ من جهودهم . وسيكون من الطريف أن نتلمس الخصائص العامة للأمم من خلال تعريفها للبلاغة ، وإن لم يَخْلُ ذلك من تعسف ومبالغة ، وقد قام عبد العزيز عتيق بهذه المحاولة ، فتعريف اليوناني للبلاغة بأنها تصحيحُ الأقسام تظهر فيه النزعة الفلسفية الداعية إلى استيفاء المتكلم أقسام المعنى الذي هو آخذ فيه ، وتعريف الهندي قريب من من تعريف ابن المقفع [1] ، ولا ندري كيف حدث ذلك التشابه ، ربما للصلة الجامعة في « كليلة ودمنة » ، كما لا ندري أيضا كيف اتفق تعريف الرومي مع تعريف الأعراب أو البدو ؟ هذه أمور ليس حلها باليسير عند من يحاول تلمس تعليلات عقلية ونفسية مقبولة ، ونحن نرى الأمر أيْسَرَ من ذلك ، فهي ليست — في مجموعها — تعريفات علمية تحاول أن تكون جامعةً مانعةً ، وليست تعريفات لعلم محدد المفاهيم واضح المسائل ، وإنما هي بالأحرى مجرّدُ انطباعات عن حالة خاصة ، أو موهبة ، ومن هنا كان الاختلاف . وخلاصة الأمر أنه إلى منتصف القرن الثالث الهجري لم يكن هناك علم يسمى « البلاغة » وإنما كان هناك البُلَغاءُ والتعبيرُ البليغُ فحسب ، وقد احتاج الأمر الى نصف قرن تقريبا ليوضع أول كتاب حَوَى مسائلَ بلاغيةً صريحة ، أو صارت جزءا من علم البلاغة ، وهو كتاب « البديع » لمؤلفه عبدالله بن المعتز (٢٤٧ — ٢٩٦هـ) ولكن الطريف حقا أن كل من حاول أن يتصيد مسائل أو محاولات فردية مبكرة — خارج هذه التعريفات العامة — للبلاغة لم يجد إلاّ المسائل المشهورة لبواكير النقد الأدبي ، ابتداءً بخيمة النابغة المضروبة في عُكَاظ للحكم بين الشعراء ، وانتهاءً بأثر القرآن الكريم في تنمية إحساس العرب بمعنى البلاغة

(١) في تاريخ البلاغة العربية : ص ٦٨ ، ٦٩ .

وروعة الفصاحة [1] . وهذا يعني أن النقد الأدبي كان البداية الحقيقية لمعالجة فَنّ التعبير على مستويَيْه : التطبيقي والنظري ، وأن الجانبين ظلا متمازجين متلازمين ، إلى أن صارت « البلاغة » علما تعليميا ، واتجه النقد إلى التحليل والتطبيق... وضاق نطاق الجهد الجمالي النظري عند النّقاد والبَلاغيّين جميعا .

وصاحب المحاولة الأولى في الكشف عن ما يسمى بالمحاولات البلاغية المبكرة هو سيد نوفل . وقد اعتمد على « البيان والتبيين » اعتمادا كليا تقريبا ، وتبعه كل من جاء بعده ، ولم يشعر أيُّهم أن دَوْرَ البلاغة غيرُ دور النقد ، وأن الأمثلة – لذلك – يجب أن تختلف ، وإن لم يختلف المثال فربما وجب أن يختلف وجه الاستنتاج منه .

وهذا التمازج الذي نراه بين النقد والبلاغة ، باعتبارها الأساس النظري للنقد ، هو ما يمكن أن نتلمّسَه مُحَقَّقاً بالفعل في محاولات التأليف الأولى . فكتاب « نقد الشعر » لقدامة بن جعفر . هو مناصفة بين قضايا النقد ومسائل البلاغة . وكذلك الأمر في « كتاب الصناعتين » لأبي هلال العسكري . وبين الكتابين ما يزيد عن نصف قرن (توفي قدامة ٣٣٧ والعسكري **٣٩٥** هـ) .

ثم يأتي الدليل الثالث على عدم وضوح الفصل بين النقد والبلاغة في مرحلة النشأة – بعد وحدة الأمثلة وطريقة الاستنتاج منها ، وتداخل المسائل في التأليف عبر أهم مرحلة في تاريخ النقد الأدبي – وذلك حين نجد البلاغيين يستأثرون بمسائل هي من صميم النقد ، مثل قضية السّرِقَات الأدبية ، وقضية إعجاز القرآن... فهما تَنْتَمِيَان إلى فن المُوَازَنَة بين النصوص وهذا من صميم عمل الناقد واهتمامه ، فتتبع الفكرة الواحدة في نموِّها أو تَلَوُّنِها وتحوُّرِها عبر الأدباء ، والقدرة على المقابلة بين النصوص سواء داخل اللغة الواحدة ، أو عبر لغتين

---

(١) انظر : سيد نوفل : البلاغة العربية في طور نشأتها ص ٢ – ٨ . أحمد مطلوب : البلاغة عند السكاكي ص ٧٨ – ٨٠ . شوقي ضيف : البلاغة : تطور وتاريخ : ص ٩ – ١٣ . عبد العزيز عتيق : في تاريخ البلاغة العربية : ص ١٠ وما بعدها .

أو أكثر ، من الأسس التي يجب أن تتحقق مبدئيا في الناقد، وتحيط بها ثقافته.

والدليل الرابع والأخير يقوم على اعتماد البلاغة العربية على الذوق الخاص في مراحل تمازجها مع النقد الأدبي ، ذلك الذوق الذي نجده في دراسات الآمدي (٣٧١ هـ) في كتابه : « الموازنة بين الطائيَّيْن » أي : أبي تمام والبحتري ، والقاضي الجرجاني (ت ٣٩٢) في كتابه : « الوساطة بين المتنبي وخصومه » ، وأبي هلال العسكري (ت ٣٩٥) في « كتاب الصناعتَيْن » ، وابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦ ، أو بعد ذلك) في كتابه « العُمْدة » ، إلى أن نصلَ إلى عبد القاهر الجُرجاني (ت ٤٧١ هـ) في كتابَيْه : «أسرار البلاغة » و « دلائل الإعجاز . عبر هذا الخط المستمر من النقاد ، كانت البلاغة فصلا من تحليلهم للأدب ، ومقياسا يحتكمون إليه ، فامتزجت موضوعية المقياس الفني بالذوق العربي المدرك لخصائص الأسلوب العربي وطبيعة النفس العربية ومميزاتها . وما يكاد يُطِلُّ القرنُ السادس حتى تَضْمَحِلَّ المدرسة الذوقية ، وتظهر النزعة القاعدية الجافة ، وحين يؤلف السكّاكي — في القرن السابع (ت ٦٢٦ هـ) — كتابه « مفْتاح العلوم» فإنه يسجل نصره الكامل على المدرسة الأدبية الذوقية [1] ، وتتحول البلاغة إلى قواعد جامدة ، في حدود علومها الثلاثة التي استقر أمرها إلى اليوم : المعاني والبيان والبديع .

إن الكتابة حول هذه العلوم الثلاثة ظلت متمازجة ، ويكفي أن ننظر في عناوين الفصول في كتابي «البديع» لابن المعتز ، و « نقد الشعر » لقدامــة ، لنرى العناية بالتعبير الفني الجزئي دون فصل بين مسائل علم البيان أو علم البديع ، إلى أن جاء عبدُ القاهر الجُرجاني في القرن الخامس ووضع أصول عِلْم المعاني في كتابه : « دلائل الإعجاز » ، وأصول علم البيان في كتابه : « أسرار البلاغة»[2] ، وظل الأمرُ محصور في حدود تصور عبد القاهر لهذين العِلْمَيْن

---

(١) من مقدمة كتاب : البلاغة عند السكاكي : ص ١٣ .

(٢) يرى أمين الخولي ان معالم التقسيم للبلاغة لم تكن واضحة حتى القرن الخامس،ويستشهد بكتابي=

إلى أن جاء السّكّاكي ووضع « مِفتاح العلوم » وفيه قَعّد للعلوم الثلاثة ، إذ أضاف عِلْم البديع الذي وضع ابن المعتز ملامحه الأولى قبل ذلك بأكثر من ثلاثة قرون .

علم المعاني :

عَرّفَه السكاكي بأنه : « تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة ، وما يتصل بها من الاستحسان وغيره ، ليُحْتَرَزَ بالوقوف عليها من الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ُذِكْرَه » ، كما عرّفه القزويني في «مَتْن التلْخيص» بأنه : « علم يُعرف به أحوال اللفظ العربي التي بها يُطابق مقتضى الحال ، وبذلك ينحصر في ثمانية أبواب هي : أحوال الإسناد الخبري ، أحوال المسند إليه ، أحوال المسند ، متعلقات الفعل ، القَصْر ، الإنشاء ، الفَصْل والوصل ، الإيجاز والإطناب والمساواة » [1] .

ولا نشك في أن هذين التعريفين ، مع الإيجاز وتقليدية الصياغة في النزعة التقريرية ، يُنبئان عن أهمية علم المعاني ، فمراعاة مقتضى الحال هي ركيزة كل تعبير فني ، وعلى مقدار مُراعاة المقتَضَى وتحقيقه في العمل الفني (وهو أكثر شمولا من مجرد التعبير) يتوقف اقتناع القارىء أوالسامع ونفاذ التعبير إلى نفسه. إننا نستطيع أن نربط — وبغيْر تعسف — بين « مراعاة مقتضى الحال » الذي قال به البلاغيون القدماء ومفهوم « الصـــدق الفني » الذي ينـــادي به النقد

= عبد القاهر ويرى أن التقسيم الثلاثي غير واضح فيهما ففي أسرار البلاغة بحوث عن السجع والتجنيس والمجاز العقلي ، وفي أسرار البلاغة بحوث عن الكناية والاستعارة والتمثيل . انظر : مناهج تجديد ص ١٢٢ ، ١٢٣ .

(١) انظر : البلاغة عند السكاكي
وعلم المعاني : ص ٢٨ .
ومتن التلخيص : ص ١٨ .

الحديث ، مع فارق أساسي ؛ فأولهما – في مجال التطبيق – ظل محصورا في الجزئيات ، لأنه ظل في نطاق البلاغة ولم يجاوزها إلى الإطار الأكثر اتساعا وهو النقد الأدبي . ولأن البلاغة لم تؤسس على نَظَرٍ جمالي فلسفي شامل يطرح القضية في إطار علاقة الفن بالحياة أو بالكون ، ومِنْ ثَمّ ظل البحث في الجمال متعلقا بالجزئيات ، والجزئيات هنا تعني : الصيغ التعبيرية ، هذا على حين صارت قضية « الصدق الفني » من قضايا النقد النظري ، ولهذا تتجاوز الجملة أو الصورة إلى المضمون الشامل أو المعنى الكلي للعمل الفني ، بل تتجاوز العصرَ واللغة إلى مفهوم الصدق ، بمعنى : العلاقة بين الواقع والفن .. أو الأصل والتعبير بالكلمة عن هذا الأصل .

ويحاول أمين الخولي أن يحلِّل تعريفَ البلاغة ، الذي ينطبق على مفهوم علم المعاني أكثر من غيره ، وهو : مطابقة الكلام لمقتضى الحال . ويتوقف عند « الحال » و « المقام » ، ويفسرهما بمراعاة المقتضى الزماني – الذي يدل عليه «الحال» ، والمكاني – الذي يدل عليه « المـَقام » ، « وإنما اختاروا من أسماء الزمان لفظَ الحال ، لأن المتكلم بالكلام البليغ من شعر وخـَطابة ، كان يتكلم بهذا الكلام في حال وجود الاعتبار الذي لاَحَظَهُ ، لا بعده ولا قبله ، كما كان البليغ يسوق شعره أو خـَطابته وهو قائم فيمن يتحدث إليهم فأُطلِقَ المقام على الاعتبارات التي يلاحظها . وقد يفسرون وجه اختيار « الحال » و « المقام » بغير هذا التفسير ، فيجعلون الحال : ما عليه الإنسان من الصفات ، لا أحد الأزمنة الثلاثة ، ... وأما المـَقام على هذا التفسير الثاني غيرِ الناظر إلى أنه اسم مكان كما سبق ، فهو الرُّتبة [1] » .

ومهما يكن من أمر ، فهناك دائما المُتـَكـَلـِّم والمُتـَلـَقـِّي والموقف ، وهذه الأركان الثلاثة هي التي تفرض صورةً مُعـَيـَّنـَةً من التعبير ، وكما نرى فليست المشكلة قائمة في التعريف ولا في أركانه أو مُكـَوِّناته ، وإنما ظلت ماثلة في

---

(١) فن القول : ص ٣٤ .

تطبيقه ، فقد ظل هذا التطبيق جزئيا يتعلق بالجملة ، وعلاقتها بجملة أخرى ، ولم يحدث — تطبيقا — أن عالجَ البلاغيون صورةَ عملٍ فني كاملٍ كقصيدة أو خُطبة مثلا ، وإنما ظلوا يتحدثون عن تأكيد الخبر للمُنْكِر ، وتنزيل العالِمِ منزلةَ الجاهل تجاه جملة من ثلاث كلمات ، مع أن « مراعاة المقتضى » تفتح آفاقا من البحث رحيبة ، لكنها — للأسف — لم تفتح .

علم البيان :

وتعريفه متفق بألفاظه عند السكاكي والقزويني ، فهو : « علم يُعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه » [٢] .

وهذا التعريف يركز انتباهنا على أن علم البيان يهتم بالاستعمال المجازي للغة ، أي استعمال الألفاظ في معانٍ وعلاقات جديدة ، لا تدل عليها بطبيعة وضعها المُعجمي الذي أَلِفَهُ الناسُ وحدَّدَه الاستعمال الشائع ، فلكي يعبرَ زُهَيْرٌ عن معنى مثل هَجْرِ مَلَذَّات الحياة التي تقترن بالشباب ، يقول :

صَحَا القلبُ عن سلمى وأَقْصَرَ باطِلُهْ
وَعُرِّيَ أَفراسُ الصِّبا وَرَوَاحِلُـــــهْ

وحين أراد أعرابي أن يصوِّر جشع بعض الناس ، قال عنه : إن الناس يأكلون أماناتِهم لُقَماً ، وفلان يَحْسُوها حَسْواً . وهذا كله من الاستعارة . فليس للصبا أفراس ولا رواحل ، والأمانات لا تؤكل ولا تحسى . ولكي يصف أبو العلاء المعري الوَمْضَ المُتَقَطِّع واللونَ المائل إلى التوهج في النجم سُهَيْل فإنه لم يعبِّر عن ذلك تعبيرا مباشرا سَاذَجاً وإنما رسم صورة بديعة بقوله :

---

(١) متن التلخيص : ص ٢٢٤ ، وعلم البيان : ص ٣٢ .

وسُهَيْلُ كوَجْنَةِ الحِبِّ في اللـوْ
نِ وقلبِ المُحِبِّ في الخَفَقَـــانِ

ويُعبّر إبراهيم ناجي عن حالة نفسية نادرة حين يَلْقى محبوبَته ، فيقول :

كيف أنساكِ وقد نادَيْتِنِـــي بفمٍ عذبِ المناداة رقيـــقْ
ويدٍ تمتدُّ نحـــوي كيَـــدٍ من خلال الموْجِ مُدَّتْ لغريقْ

وهذا كله من التشبيه ، ولا يخفى وجهه .

وحين يريد امرُؤُ القيس أن يصف محبوبته بالتّنَعُّمِ والرّفَهِ ، وأنها مِمّنْ يُخْدَم ، يقول :

وتُضْحِي فَتِيتُ المِسْكِ فوقَ فِراشِهَا
نَؤُومُ الضُّحى لم تَنْتَطِقْ عن تَفَضُّلِ

أما حين يريد عُمَرُ بنُ أبي رَبيعة أن يعبر عن طول العُنُق في محبوبته فإنه لا يلجأ لذكر هذه الصفة بِحَرْفِيتّها ، وإنما يعبر عنها بصورة تَرمُز إليها ، فيقول :

بَعيدة مَهْوَى القُرط إمّا لِنوْفَلٍ
أبوها وإمّا عبدُ شمسٍ وهاشِمُ

ويصف المتنبي كيف أوْقَع سيفُ الدولة ببني كلاب ، وهزمهم هزيمةً ساحقة ، فيومىء إلى ذلك بما يلزم أو يتبع النصر والهزيمة من صفات العز ثم الذل فيقول :

فَمَسّاهُـمْ وبُسْطُهُـمُ حريرٌ
وصَبّحَهُم وبسطُهُمُ تُـرَابُ

وهذا كله من الكِناية .

ومن ثم يمكننا أن نقول إن علم البيان يبحث في « الصورة الفنية» أو « الصورة البيانية » الجزئية التي تأتي على سبيل الاستعارة أو التشبيه أو الكناية . والتعبيرُ الفنيُّ في حقيقته هو تعبير بالصورة ، أو تجسيم المعنى وتمثيله شاخصا أمام العين أو في عمق الإحساس ، ومن ثم قال القدماء إن التعبير المجازي أقوى في الدلالة من التعبير الحقيقي الذي يلتزم حدود المعنى المُعجمي ، وأن الصورة بُرْهَانيةٌ في ذاتها ، أي أنها تتولى الإقناع بذات تركيبها حين تكون جيِّدةَ التركيب . ففي بيت المعري — مثلا — تشبيهٌ هدفُه إظهار اللون والحركة ، وقد استطاع الشاعر بعبقرية نادرة أن يختار « المشبه به » ذا طابع وجداني والتصاق بالتجربة الإنسانية ، فلفتنا عن هذا النجم « سهيل » وركز أبصارَنا ومشاعرنا على وجنة المحب حين تعكس وجيب القلب لحظة الانفعال ، فربط بين الحركة واللون ، وكان بذلك أكثرَ إقناعا مما لو قال : إن سهيلا يميل لونه إلى الحمرة وضوؤه ذو وميض متقطِّع ، ففضلا عن أن هذا التعبيرَ الوصفي المباشر يستطيعه كل الناس أو أكثرهم ، فإنه لا يستطيع أن يترك أثره الباقي كما في الصياغة التي آثرها المعري .

وحين يصف امرؤ القيس فرسَه بأنه « قيد الأوابد» فإن أبا هلال العسكري يشرح الاستعارة في البيت بقوله : « والحقيقة : مانِعُ الأوابد من الذَّهاب والإفلات ، والاستعارة أبلغ ؛ لأن القَيْد من أعلى مراتب المنْع عن التصرف ، لأنك تشاهد ما في القيد من المنع ، فلست تشك فيه » (١) .

وهكذا تمتاز الصورة الفنية — في مستواها البياني — على التعبير الوصفي أو التقريري بأنها أكثر إقناعا بالمعنى ، لأن الصورة تنطوي تلقائيا على برهانها ودليل صدقها ، ولأنها تبرز المعنى أو المشهد في أخص ما يتميز به ، ولأنها أخيرا — تشي بالحالة النفسية أو الموقف الشعوري لقائلها ، وفي تسليط الضوء على جانبٍ تَجَاهُلٌ للجوانب الأخرى ، ويعني هذا تقريبُ الصفة والإقناع

(١) كتاب الصناعتين : ص ٢٧١ .

بها ، وكأنها أخص ما يتميز به موضوع الصورة . ونستطيع أن نلمح الحالة النفسية لأبي العلاء واتجاهه إلى ما يفتقد من الرؤية ، وما يتمثل في حياة امرىء القيس من سرعة وعنف وترف ، وما تدل عليه كناية ابن أبي ربيعة من شيوع الترف وتعلق بالجمال .

علم البديع :

وهو يُذكر عادة ثالثَ علوم البلاغة ، بعد المعاني والبيان ، وإن كان أولَها ظهورا في مجال التأليف ، إذ وضع عبد الله بن المعتز أول كتاب تحت عنوان « البديع » في فترة مبكرة ، وتعريفه عند القزويني : « هو علم يعرف به وجوه تحسين الكلام ، بعد رعاية المطابقة ووضوح الدلالة [1] » ، وقد نقل الدارسون المُحْدَثُون هذا التعريف ، ولعله المبرر لوضع علم البديع في المكان الثالث ، بل هناك من يُطلق لفظ « البلاغة » على المعاني والبيان دون البديع ، فمطابقةُ الكلام لمقتضى الحال عِمَادُ التعبير البليغ ، ونقلُ الفكرة أو الشعور إلى صورة بيانيةَ بَرْهَنَةٌ وصياغةٌ أو تشكيلٌ — أي منحه شكلا وحركة — لهذا التعبير ، ثم يأتي البديع ، وكأنه مزيد من النقش بالكلمات أو التزيين الأسلوبي وقد نظر إليه القدماء هذه النظرة ، فهو من الوجوه التابعة للبلاغة ، يؤتى بـه ليورث الكلامُ حُسنا ، أي أنه عَرَضِيٌّ خارجٌ عن حدّ البلاغة ، فالحُسْن الذي يجلبه البديع للأسلوب البليغ زائدٌ على الحسن الذاتي الحاصل بالبلاغة [2] . ولكن بعض الباحثين المحدثين يرفض هذا القول الذي لا يستند — في رأيه — إلى دليل ، ويرى أن الشاعر أو الكاتب حين يعمد إلى استعمال البديع ، كأن يقسّم أو يزاوج أو يطابق ، إلى آخر أقسام البديع ، لم يلتفت إلى عناصر التركيب الفني الأخرى ، كما لم يـلاحظ المؤكِّد أو المؤخّر أو المطنِب صحـة

---

(١) متن التلخيص : ص ٣٤٣ .

(٢) الصبغ البديعي : ص ٤٩٨ والمراجع المبينة بها .

التركيب اللغوي على مـا يقتضيه علم الإعراب ، وكذلك الأمر عند من تَجَوَّزَ أَوْ كَنَّى [1] . وقـد حاول هـذا الباحث أن يدلل على أن مراعاة البديع — في بعض أقسامـه — ليست أمرا زائدا ، وإنمـا هي من صميم السليقة الفنية والفطرة الإنسانية معا ، وأنها من موجبات مطابقة الحـال أيضا ، فيذكر من أسلوب الطباق قوله تعالى : « قُلِ اللَّهُمَّ مَالِكَ المُلْكِ تُؤْتِي المُلْكَ مَنْ تَشَاءُ ، وَتَنْزِعُ المُلْكَ مِمَّنْ تَشَاءُ ، وَتُعِزُّ مَنْ تَشَاءُ ، وَتُذِلُّ مَنْ تَشَاءُ ، بِيَدِكَ الخَيْرُ ، إِنَّكَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ » ، ثم يعلق على الآية الكريمة بقوله : « قوبل في هذه الآية بين : تؤتي وتنزع ، وتعز وتذل ، وإذا كان الغرض منها هو تصوير القدرة في أوسع معانيها ، وبيان السلطان في أشمل مظاهره وأكملها ، فإن ذلك لا يتم إلا بالجمع بين الضدّيْن ، والحكم بأنه يقدر على الأمرين... ولما كان مقياس الذاتية والعَرَضية عند المتأخرين من علماء البلاغة ، هو عدم استقامة الأغراض بفُقدان الأول ، واستقامتها بفقدان الثاني كان جديرا بنا أن نعرِضَ الطِّبَاق على هذا المقياس ونجعله حكما فيه ، فإنك إذا طَبّقْتَ هذا على مثل تلك الآية الكريمة من أساليب اقتنعت بأن ذكر المقابل لا محيص عنه في صياغة مثل هذا الغرض ، إذْ قد يقدر شخص على الإيتاء ولكنه لا يقدر على النزع ، ويستطيع إنسان أن يُعِزَّ ولكنه قد يعجز عن الإذلال ، ومع هذا لا تضنّ عليه بوصفه بالقدرة ، ولكـن المضنون به عليه هو الحكم له بالقدرة التامة ، والسلطان الشامل ... وإلى ذلك ، فالطباق والمقابلة من الأمور الفطرية المركوزة في الطباع التي لها علاقة وثيقة ببلاغة الكلام ، إذ الضِّد أقرب خطورا بالبال عند ذكر ضده [2] » .

ويمضي الباحث باذلا نفس المحاولة مع بعض المحسنات كأسلوب مراعاة النظير ، والإرصاد ، والمشاكلة ، والمزاوجة ، والعكس ، والرجوع. والتوْرية

---

(١) السابق : ص ٥٠١ .

(٢) السابق : ص ٤٧١ .

والاستخدام ، واللف والنشر ، والجمع ، والتفريق ، والتقسيم ، والتجريد ، والمبالغة ، والمذهب الكلامي ، وحسن التعليل ، والتفريع ، والاستتباع ... والتفصيل في هذا الأمر ومناقشته تحتاج إلى وقفة خاصة ، ونكتفي الآن بطرح القضية التي لا نظن أنها قادرة على إسباغ المنطق والعفوية الفطرية على استعمال كافة أقسام البديع .

على أننا يجب أن نفرق دائما بين الاستعمال الذكي بالحجم المناسب وفي الموقف المناسب وبين تراكم تلك الاستعمالات في بهلوانية لفظية لا قيمة لها . وهنا لا يختص البديع بالحكم ، بل كافة الوسائل الفنية التي يلجأ إليها الأديب لتصوير فكرته وإسباغ الجمال عليها ، فإذا كنا لا نقر لأديب أن يجعل كلامه كله سجعاً أو مُزَاوجة .. إلخ ، فإننا لن نقرَّ له أن يمضي في سلسلة من التشبيهات أو الاستعارات أيضا .

ويدافع أحمد حسن الزيات دفاعا حارا عن تجميل الأسلوب — بصفة عامة — ويراه مكملا لمفهوم الذوق الإنساني الذي يبحث عن الجمال ويتَجنب الخشونة والقبح ، وحين يتطرق إلى المحسنات البديعية سواء كانت معنوية أو لفظية ، يدعو إلى اعتبارها ، ويرى أن جمال اللفظ وطلاوة التعبير تابعان لقوة العاطفة وجلالة الموضوع [1] .

على أن قضية « البديع » — في خاتمة الأمر — ما تزال في حاجة إلى الدراسة على المستويين : الجمالي والنفسي ، من حيث أثر الفنون المختلفة في خلق إطار أو شكل معين للجملة ، وللإيقاع فيها ، ولعلاقاتها العضوية بما يأتي بعدها من تراكيب . ونجاوز الشكل إلى المعنى ، فليس الهدف الوحيد للتزيين اللغوي قاصرا على جانب الشكل ، اعترافا بالعلاقة الاندماجية بين الألفاظ والمعاني ، ثم تبحث القضية من حيث دلالتها النفسية على الحركة الذهنية عند الأديب أو الشاعر

---

(١) دفاع عن البلاغة : ص ١٢٠ .

في لحظة الإبداع ، وحدود مُعجمه اللغوي وطريقة استعماله الخاصة لهذاالمعجم، وفهمه الخاص للجمال الفني ومحاولته تحقيق هذا الجمال من خلال إيثار كلمات بعينها تحقق مفهومه للجمال .

* * *

ولا بد أن تنتهيَ هذه الكلماتُ السريعة عن البلاغة ومنزلتها من النقد، إلى محاولة اكتشاف الفارق بين مناطق اهتمام البلاغي والناقد. وقد رأينا أن علاقة البلاغة بالنقد هيَ علاقة الجزء بالكل ، ولكن هذا الجزء يتميز باهتمامات تبرر هذه العلاقة وتتطلبها ، وقد عرفنا من قبل أن النقد يتجه إحدى وجهتين : نظرية أو تطبيقية، وهو في أيّ من الاتجاهين أو الوجهتيْن يتخذ مادته مــن أعمال فنية قد أُنْجِزَتْ بالفعل، وهنا يكون الرأي أو الحكم النقدي بمثابة استنتاج أو تأمل ، وهذا يعني أن عمل الناقد يبدأ حين ينتهي عملُ الأديب المبدِع ، أما البلاغيُّ فإنه يهتم بالأديب أو الشاعر المبدِع قبل الخَلْق الفني لا بعده، ومن ثَمّ فوظيفةُ البــلاغة التوجيهُ والتعليم وليس التحليل والتقويم، إنها لا تنتظر النص الأدبي لتقول لصاحبه : لقد أحسنت في كذا أو لم تكن على صواب في كذا ، لأنها تكون قد سبقتنا إلى المبدِع نفسِه لتضعَ أمامه الأصول الفنية التي يجب أن يراعيهَا حين يقبل على عمله الفني بقصد تحويله من أفكار ومشاعر وأخيلة تمور بها أعماقُه إلى كلمات أو صور ذات خصائص معينة تهدف إلى إيجاد حالة مشابهة عند القارىء. ثم إن البلاغة تُعْنَى بتحديد مواطن الحُسْن والجودة في الأسلوب الأدبي، ولا تُلْقي بالها — غالبا — إلى النماذج الرديئة أو الضعيفة . وهذا نابع من وظيفتها التعليمية . وأخيرا : فإن البلاغة لا تهتم بالجوانب النظرية المغرقة في التجريد ، إن « الشاهد » أو « المثال » أو « النموذج » أساس لا يمكن إغفاله ، ومن ثم يمكن القول بأن قواعدَ البلاغة وأصولَها لا تتّسم بهذا الطابع العام الذي تتميز به الأصول النقدية ، إذ أنها مرتبطة بذوق أمة ولغتها وعبقريتها في التعبير . سنجد المصطلحات تتردد عبر

اللغات ، فالإيجاز — كهدف عام — تدعو إليه كل اللغات وتتفق على مفهومه النظري ، ولكن وسائل تحقيقه ستختلف من لغة إلى أخرى ، وربما من عصر إلى عصر أيضا .

المباحث البلاغية تميل إلى التفتيت ، أو البدء من الجزئيات ، من الكلمات والجمل ، وتهتم بالكاتب في لحظة بعينها ، ولا تنظر إليه نظرة شاملة ، كما لا تنظر إلى أدبه مثل هذه النظرة الشاملة ، ولكنها تلتقط من هذا الأدب الكلمات والعبارات ذات الومض الخاص الذي يميز هذا الأديب عن غيره. وهنا تَحَفُّظ يجب أن نفطن إليه ، فتحديدُنا لدَوْر البلاغة بأنه تعليمي ، وأنه محدود باللغة والمجتمع الخاص ، وأنه يتجه إلى الاهتمام بالجزئيات ، لا يتضمن أيَّ تهوين من أهمية البلاغة أو تقليل لقيمتها ، لا بالنسبة للأدباء فحسب ، وإنما بالنسبة للنقاد أيضا ، إنها « الأساس » الذي يجب أن ترتكز عليه ثقافة الأديب مبدعا كان أو ناقدا . والحق أننا نتعامل مع ألفاظ ، والكل يتكون من أجزاء ، والعمل الفني — مهما اتخذ من أشكال — هو في النهاية مجموعة من الكلمات والجمل التي تصنع هيكلا أو شكلا ، هو أول ما يميز العمل الفني [1] .

إن مادة البناء الأساسية هي الأحجار ، وهي في بعثرتها وتفككها تخلو من أية قيمة أو تكاد ، والبَنّاءُ هو الذي يضعها في نَسَقٍ خاص ، فتكتسب قيمتها الجمالية ، وهذه القيمة ترتبط بقدرة الصانع نفسه ، هل تقف قدرته عند رَصِّها في تسلسل ساذج وتحويلها إلى سور لحديقة أو مدرسة ؟ أو هو يستطيع أن يقيم منها مئذنة سامقة ، أو قلعة تملأ النفس جلالا ومهابة وعزة ، إن الأديب الناثر أو الشاعر يستخدم الكلمات كما يستخدمها كافة الناس ، ولكنه في مجادلة مستمرة مع معانيها الشائعة وعلاقاتها المتعارفة ، إنه يحاول أن يفجر فيها طاقات جديدة من خلال وضعها في علاقات مبتكرة ، غير مألوفة ، وهي في الوقت نفسه غير شاذة أو مرفوضة ، إنه — استنادا إلى المثل الذي ضربناه — يصقل أحجارَه .

---

(١) انظر عن علاقة البلاغة بالنقد : أصول النقد الأدبي : ص ٤٦ — ٥٥ .

ويشذِّبُها ، ويُزيلُ عنها الغبار ، وقد يَطليها بلون جديد ، ليجعلَها تناسب لونا آخر سبق له استعماله ويريد أن يخلق شيئا من التوازن أو الانسجام بين السابق واللاحق . إن مراعاة أصول البلاغة ، والفقه بها ، والتمرس بتجاربها هو ما يعينه على تحقيق غايته ، يجعله قادرا على بناء قلعة أو مئذنة أو قصر فخم من هذه الأحجار الساذجة المألوفة ولا يقف بها عند الاستعمال التقليـــدي الذي يقدر عليه كافة الناس ، أو بناء السور الذي لا يعجز عنه كافة البنّائين .

خامسا : تاريخ الأدب Literary history

وما أظن أننا بحاجة إلى الإطالة في التعريف بمصطلح « تاريخ الأدب » ، لأن التعريف بالأدب سيكون دليلنا التلقائي لدراسته ، فهناك من يُعنى بدراسة الأدب بمعناه الشامل ، فيؤرخ للحياة العقلية والشعورية في الأمة تأريخا عاما ، كما أن هناك من يكتفي بالمعنى الخاص لكلمة أدب ، أي النتاج الفني من شعر ونثر ، مقدما لذلك بمقدمة موجزة عن خصائص العصر الحضارية [1] .

وحين نلقي نظرة على مصادرنا للتأريخ الأدبي عند العرب سنجدها لا تأخذ أيا من هذين المنهجين المألوفين لنا الآن ، وإنما تحكمها النظرة الجزئية ، فيدرس الشاعر بعد الآخر دون رابط غالبا . نجد ذلك في كتب : الأغاني والأمالي والعقد الفريد ، وكتب الطبقات والتراجم ، بل نجد ذلك أيضا في الموسوعات اللغوية كالمعاجم وكتب التاريخ مثل سيرة ابن هشام والطبري والنجوم الزاهرة ... فهذه المصادر كلها تَعرِض جوانبَ من حياة الأدباء ونماذجَ من أدبهم دون أن تأخذ نفسها دائما بالنظرة المتكاملة التي تضع الشاعر في إطار من شعراء عصره ، وتضعهم جميعا في إطار من حركة الحياة حولَهم ، ثم تضعه في مكانه من تسلسل الشعراء قبله ، فتربط بين الشاعر وموطنه ، وبين فنه الخاص والتقاليد

---

(١) العصر الجاهلي : ص ١١ .

الفنية الراسخة لأدب أمته على امتداده وكيف تنفست تلك التقاليد في فنه ، ثم كيف أضاف هذا الفن الخاص لتراث الأمة وماذا أضاف ، أي ما أثره في الأجيال التالية ؟ وقد يكون ذلك من طبيعة الدراسات ذات الطابع الموسوعي التي أشرنا إليها ، ولكن الدراسات التي اختصت بالشعراء كطبقات فحول الشعراء ، والشعر والشعراء، وطبقات الشعراء نهجت الطريق ذاته، فتناولت الشعراء فرادى — كما سنرى — واكتفت ببعض الملامح الجزئية وبعض النماذج الشعرية التي تعجز عن إعطاء صورة متكاملة عن الشاعر وفنه الشعري ، من خلال الربط بين الظواهر وتحليل الحوادث واستكمال الرؤية الفنية للشاعر .

على أننا لا نُحَمِّل الأمورَ فوق طاقتها ، فهؤلاء رواد طريق غير مسلوك ، وقد حفظوا لنا قَدْرا هائلا من النماذج وتحليلاتها وأحكام النقاد حولها ، والحوادث الجلياة والتافهــة التي يمكن أن تفسر الكثير من غوامض السيرة وأطوار وملامح الفن ، والأنساب والمواقع أو الأمــاكن التي تكشف عن الروابط وأثر العصر والبيئة . والباحث يستطيع أن يأخذ هذه اللّبِنَات الجيدة ، وإن كانت مبعثرة — ويعيد بناء التاريخ الأدبي مُعتمدا عليها ، ومستفيدا من المناهج والعلوم الحديثة . وهذا ما قد كان بالنسبة لبعض الدراسات الحديثة .

وهذا الملمح العام في مصادر التاريخ الأدبي عند العرب قد وجد عند آداب عديدة ، فقد كان التاريخ الأدبي في العصور القديمة ، وحتى قبيل الحركة الرومانسية في أوائل القرن التاسع عشر لا يتجاوز ذكر حياة المؤلف على حدة ، ثم سرد مؤلفاته ، وذكر نماذج منها ، وشرح بعض معانيها اللغوية وخصائصها البلاغية . فلما جاء الرومانسيون أضافوا الكثير مما غير هذا النمط التقليدي الجزئي ، وحين استقر المنهج التجريبي في العلوم ، وظهر أثر النظريات العلمية الحديثة ، أثّر ذلك أيضا في مناهج الدراسة الأدبية حتى استقرت على صورتها المشاهدة ، فمدام دي ستال (١٧٦٦ — ١٨١٧ م) — وهي أكبر داعية للحركة

الرومانسية في فرنسا كانت تعد الأدب ذا طابع فردي ، لأنه ثمرة تفكير الكاتب ووليد عبقريته ، وهذا الرأي يتوافق مع المبادىء الرومانسية – ولكنها حين تدرس الأدب كانت تلجأ إلى تفسيره من خلال تأثُّره بالنظم الاجتماعية التي تخضع لها الأمة ، من صور الحكم ومن الدين والعادات ، وما يتبع ذلك من نظم الحياة التي تؤثر في الفكر والإحساس والذوق ، فالأدب صورة المجتمع ، وهذا شعار رومانسي أصيل ، وإذا كان الأمر كذلك فلا بد – للاستعانة على فهمه – من دراسة التاريخ . وللأدب بهذا الاعتبار صلة وثيقة بنواحي المـدَنيـّة الأخرى ، وبسعة مدى إدراك المنتجين له . ولا بد من إحلاله محله من عصره وبيئته كي يقوّم حق التقويم [1] .

فمدام دي ستال ربطت بين الانتاج الأدبي ومظاهر الحياة الاجتماعية عبر العصور . وحين جاء سانت بيف (١٨٠٤ – ١٨٦٩ م) أضاف جانبا آخر ، وهو ضرورة العناية بالحياة الشخصية ، أي العناية بشخصيات الأدباء وتعقب حياتهم المادية والمعنوية ومؤثراتها ، حتى نتبيّنَ ما ينفرد به الأديب وما يشترك فيه مع سواه من الأدباء ، ومِنْ ثَمَّ يمكن أن نجعل من الأدباء أُسَر أَوفصائلَ كالنباتات حين تتشابه داخل الإطار الواحد [2] ، وبذلك يقرر نظريته في « التأريخ الطبيعي لفصائل الفكر » من حيث ينتمي كل كاتب إلى نوع خاص من التفكير [3] .

وقد تطور تأثير العلوم الطبيعية والتجريبية على مناهج التاريخ الأدبي بعد ظهور دَارْوِنْ (١٨٠٩ – ١٨٨٢ م) ومناداته بنظريته الشهيرة في التطور والاختيار الطبيعي وأثر ذلك في تكون الأنواع الحيوانية من خلال الصراع . ورواج هذه النظرية جعلها تتسلل إلى علوم مختلفة ، منها تاريخ الأدب ، حتى

---

(١) الأدب المقارن : ص ٣٨ – ٤١ .

(٢) العصر الجاهلي : ص ١٢ .

(٣) الأدب المقارن : ص ٤٥ .

نادى إرنست رينان (١٨٢٣ — ١٨٩٢ م) بجبرية الظواهر ، ودعا هيبُوليتْ تين (١٨٢٨ — ١٨٩٣ م) إلى اعتبار ثلاثة مبادىء يمكن أن تفسر الأدبَ وتَطورَه ، أولها : الجنس ، ويعني به مجموع الاستعدادات الفطرية التي تميز مجموعة من الناس انحدروا من أصل واحد ، أي الخصائص القومية ، وهذه الاستعدادات مرتبطة بالفروق الملحوظة في مِزاج الفرد وتكوينه العضوي . وثانيها : البيئة ، وتعني ما يحيط بالجنس من عوامل طبيعية ترجع إلى حالة الإقليم الذي يسكنه ، ومن عوامل سياسية واجتماعية تؤثر في تفكيره . وثالثها : الدوافع الموجِّهة للأدب من تراثه الماضي ، أو الحركة المكتسبة من ثقافة الشعب في تاريخه ، أو تأثير الماضي في الحاضر ومناصرته له [١] ، فالذي يبدأ تقليدا جديدا غير الذي يسلك دربا مطروقا ، أو يطوره مستندا إلى ماضيه . ويمكن اختصار هذه المبادىء الثلاثة في : الجنس والزمان والمكان ، « وكأنه أراد أن يحوِّل تاريخ الأدب إلى ضرب من التاريخ الطبيعي ، فأدباء كل أمة يخضعون لهذه القوانين الثلاثة خضوعا جبريا ملزما ، فلكل جنس خواصه ، ولكل زمان أحداثه وظروفه الاقتصادية والسياسية والثقافية ، ولكل مكان ميزاته الإقليمية والجغرافية ، وتلك هي مؤثرات الأدب بل قوانينه التي تطبع الأدباء بطوابعها الدقيقة [٢] » .

أما برونتيير (١٨٤٩ — ١٩٠٦ م) فقــد كان أكثر نقــاد عصره تأثرا بنظرية دارون في التطور ونشوء الكائنات العضوية وارتقائها ، وجبرية الظواهر ، فاقتنع بضرورة الإفادة منها في دراسة الأدب ، ومِنْ ثَمَّ أخذ يتأمل الأجناسَ الفنيةَ وطبيعتَها ، فرأى أن بينها صلاتٍ كثيرة ، وهذه الصلات تتدرج في سيرها ، متطوِّرة من طابع ميتافيزيقي خياليٍّ نحو الواقعية ، فالرسم مضى من الطابَع الديني والأسطوري إلى التاريخي ثم الواقعي ، وكذلك القصة

(١) السابق : ص ٥٠ — ٥٥ .
(٢) العصر الجاهلي : ص ١٢ .

نستطيع أن نرى أصولَها في فن الملحمة الأسطورية ، ثم كيف صارت خيالية إنسانية ، ثم تاريخية ، ثم رومانسية ، إلى أن صارت واقعية. وهكذا بالنسبة للشعر والمسرح ، فالفنون الأدبية — عنده — مثلُ الكائنات الحية ، تخضع للتطور ، ويتولد بعضها من بعض تحت مؤثرات شتّى . [1] .

وبناء على هذه المناهج الفكرية تعددت أشكال التأريخ الأدبي عندنا عبر ما يقارب القرن من الزمان ، هو القرن الأخير الذي اتصلنا فيه بالثقافة الأوربية وتعرفنا إلى الفكر العالمي الحديث ، وقد أحصى شكري فيصل [2] المناهج التي يؤرخ بها للأدب ، شارحا مزايا كل منهج وسلبياته ، مستخرجا لنفسه منهجا خاصا يحاول أن يكون متكاملا . وقد سمى هذه المناهج بالنظريات ، وأولها وأشهرها :

١ — النظرية المدرسية : وهي التي تقسِّم التاريخ الأدبيَّ إلى عصور ، وتربطها إلى العصور السياسية وتجعلهما متطابقَيْن ، بل تجعل الأدب في موقف التبعية ، ومع إنكارها أو تجاهلها لتداخل العصور ، تَعْتَبِرُ الأساس الزمني وتُلغي الأساس المكاني ، كما تُهمل النوازع الفردية عند الأدباء اكتفاء بالأحكام العامة حول كل عصر ، ومع نزوعها إلى إصدار الأحكام بالرُّقيِّ أو الانحطاط ، فإنها تَهتم بأدباء القمة المشهورين ، أما المُقِلُّون المُجَوِّدون فلا يُعنى بهم أحد. لكن هذه النظرية — على أية حال — استطاعت أن تقيم هيكلا للتصور العام لتاريخنا الأدبي عبر العصور .

٢ — نظرية الفنون الأدبية : وهذه تعرض لكل فن على حدة ، كالشعر ، وتراجم الشعراء ، والخطابة ، والنحو ... وتؤرخ للفن الواحد عبر امتداده الزمني من أقدم العصور إلى آخر المراحل ، فتلمحُ رُقيَّه وانحطاطَه ، وتسجل غَزَارَتَه أو نُضُوبَه ، واستقلالَه أو تأثره وروافد هذا التأثر . وهذه النظرية

(١) الأدب المقارن : ص ٦٦ ، والعصر الجاهلي : ص ١٢ .
(٢) في كتابه : مناهج الدراسة الأدبية .

تتيح لنا التعرفَ الهادىءَ على العامل الإقليمي في الأدب ، عبر التسلسل الزمني والتنقل المكاني ، وتفرض على الباحث الاتصال الشامل بكافة النصوص الأدبية لا بما ينسب للمشاهير فقط ، وهي إذ تحرر دراسة الأدب من التبعية لعصور السياسة تتيح الفرصة للموازنة ، وتَعَمُّق الظواهر الجانبية والظلال والتموجات ، إذ هي رَفْضٌ صريح للأحكام العامة . ولكنها — برغم ذلك — لا تسلم من المآخذ ، إذ تُجَزِّيءُ نتاج الشاعر الواحد ولا تنظُر إليه نظرة شاملة . كما تُعْنى بالنص وتُهملُ صاحبَه ، فضلا عن صعوبة أخرى يُخْتَصُّ بها تراثنا الشعري . فالمعلقات مثلا ، والقصيدة الواحدة قد تحوي أكثر من غرض ، سيكون من الصعب تصنيفها فنيا ، فهل تدرس في فن الحماسة ، أو الغزل ، أو الفخر .. الخ .

٣ — نظريـــة خصائص الجنس : وهي ترتكز عـــلى علم الأجناس (الاثنولوجيا) ونجد لها نموذجا في دراسة العقاد لشاعرية ابن الرومي كممثل لخصائص العقلية اليونانية .

ووضْعُ تاريخ أدبي معتمدا على هذه النظرية أمرٌ محفوف بالمزالق ، إذ القول بأن شـــاعرا ما يمثل وراثة عِرْقيّةً معينة قد يطغى على الدراسة الأدبية ، فالفروق العرقية لا تَعْني بالضرورة وجودَ فروق في الإبداع الفني ، ويمكن تأكيد ذلك من خلال تَقَصِّي الملامح الفنية للشعراء العرب والفرس في العصر العباسي مثلا ، وإذا وُجدت نزعات سياسية أو اتجاهات دينية فإنها لم ترتبط بالعِرق ارتباط حتم ، أي لا يسهل إرجاعها لخصائص الجنس .

وبالنسبة لدراسة الأدب العربي بصفة خاصة يصير الأمر أكثرَ خطورة ، فمع اتساع الدولة الإسلامية انتشر العنصر العربي وانتشر معه الإسلام ، واختلطت الأعراق ، وتوحد الدين والمثل الأعلى ، كما توحدت اللغة ، وأصبح تَلَمُّسُ الفروق العِرْقية عملا لا يؤدي إلى نتائج مُطَمْئِنَة .

٤ — النظرية الثقافية : وهذه النظرية تعتمد على حقيقة واقعية ، وهي أن

الآداب — وهي ثمرة الثقافة — لا تعيش في عزلة، وإنما تتمازج من خلال تبادل التأثير والتأثر لتظهر عند كل أمة في صورة خاصة بها. ومِنْ ثَمَّ ترى أن أدب الجزيرة العربية كان له طابَعه المميّز، ولكنه حين غادرها إلى الأمصار، ومازج الثقافات الأخرى ما لبث أن اكتسب طابَعاً أو طوابع مختلفة، فظهرت فيه أغراض جديدة، واستعمل أساليب غير مألوفة: فبين القدماء يُعتبر ابن المقفع وبشار وعبد الحميد الكاتب وأبو نواس ثمارَ هذا التمازج الثقافي، كما يُعتبر شوقي وعلي محمود طه والعقاد وطه حسين وغيرهم ثمرة له بين المعاصرين. ودراسة الأدب وتأريخه، في عرف هذه النظرية، تَعْني رَدَّهُ إلى هذه التيارات الثقافية الأصلية التي ساعدت على تكوينه، وحين نتعرّف على أثر هذه الثقافات عند الكُتّاب والشعراء، نكون قد ظَفِرْنا بالدراسة الخصبة والتأريخ الصحيح.

وتعتمد هذه النظرية على ثلاث حقائق، نفسية: إذ تتأثر شخصية الأديب بقراءاته وقُدْوَتِه الفنية، ومنهجية: فنحن حين نترجم لأديب أو مفكر نُعْنَى بذكر شيوخه الذين تخرج عليهم، وواقعية: فالأدب العربي — قديماً وحديثاً — اتصل بآداب أخرى وأفاد منها. وعلى الرغم من أن هذه النظرية تركز اهتمام الدارس على اللغة والأساليب والموضوعات والمعاني والأشكال الأدبية والحياة العقلية، فإن النقد الأساسي الذي يُوَجَّه إليها هو زعمها أنها الوحيدةُ القادرة على تفسير الأدب وتتبع نموه، فليس أدب أية أمة مجردَ حاصل جمع للثقافات التي اتصلت بها، هذا فضلاً عن إهمال الجوانب العاطفية والفروق الفردية، واللجوء إلى تعميم الأحكام.

٥ — نظرية المذاهب الفنية: وتتحقق بالاهتمام باتجاه فني معين، ورعايته منذ بواكيره إلى ازدهاره ثم اضمحلاله، وقد راعاها القدماء حين تحدثوا عن شعراء الصنعة — في مقابل شعراء الطبع، وحين تحدثوا عن ظاهرة البديع في الشعر. ويمكن أن نلجأ إليها في دراسة المعاصرين، كالاتجاه البياني في الشعر، أو الرومانسي، أو المسرح التاريخي مثلاً أو الرواية الواقعية.

ومن مميزات هذه النظرية اعتمادها عـلى الخصائص الفنية ، ومِنْ ثَمّ اهتمامُها بعوامل التجديد الداخلية في الأدب ، فلن تلتفت إلى الأخبار والشروح التقليدية ، كما أن فيها القدرة على الجمع بين الأدب والنقد والعلم ، والقدرة على تصحيح التراث .

على أنها لم تسلم من المآخذ، وبخاصة حين تهتم بالمشاهير ، وتُهمل الآراء السابقة عن الشاعر أو العصر ، وحين تتورط في التقسيم النظري المفترض ، ثم تتعسف في إدخال الأعمال الفنية أو الأدباء في هذه الإطارات المفترضة .

٦ — النظرية الإقليمية : وهي تَعْنِي دراسة الأدب على أساس مكاني ، فهي المعادل للنظرية المدرسية التاريخية ، وأثر المكان في الأدب لا يمكن الغضُ منه ، وقد أوضحنا موقف « تين » من هذا المؤثر ، ومن قبله اعترف ابنُ سَلاّم في طبقاته بأثر البيئة ، فتحدث عن شعراء البادية ثم شعراء القرى ، ومن الطبيعي أن الأديب يوائم بين أدبه وطبائع بيئته ، ومن قبل رفض أبو نواس البدء ببكاء الأطلال ، وفي أيامنا ينتشر فن القصة أكثر مما ينتشر الشعر ، وغلبت لغة النثر على المسرح ، وغلبت الميلودراما والفكاهة على المأساة أو التراجيديا أو الدراما الحديثة .

وهذه النظرية لم تأخذ مكاناً بارزاً بين مناهج الدراسة الفنية على المستوى التاريخي ، وقد دعا اليها في مصر أمين الخولي ، مُحَبِّذاً دراسة الأدبالمصري وحده ، ومدعماً رأيه ببعض الحقائق ، كتفرد الشعب المصري وتميز أدبه من بين الآداب الإسلامية الأخرى ، ورعاية بعض الاعتبارات النفسية والفنية والوطنية

وأهم نقد يوجه إلى هذه النظرية إهمالها لنفسية المنتج ، وهو الأديب ، فليس أبناء الإقليم الواحد ذوي طبيعة واحدة ، وإهمالها — مِنْ ثَمّ — لتميزه الفردي وما يؤدي إليه من عناصر ذاتية في أدبه ، فليس كل الأدب اجتماعياً همه الأول تصوير الإقليم أو التعبير عن طبائعه الخاصة .

ومن الواضح أن كل نظرية أو منهج من هذه المناهج في التأريخ للأدب يحقق ميزة هي التي تكون محل رعايته، ولكن من الصعب أن يكون بلا سلبيات فهذه النظريات أو المناهج يمكن أن تتكامل فيما بينها على أيدي الباحثين ، أما حين يحاول الباحث الواحد أن يحقق ميزاتها جميعاً في بناء واحد فلا نشك في أن الأمر لن يخلو من تلفيق ، لأن التوفيق المتوازن بينها يحتاج إلى حرص كبير ومعارف متنوعة وذلك يعني صعوبة التحقيق وليس الاستحالة .

سادسا : الأدب المقارَن Comparative Literature

هو أحدث مناهج الدراسة الأدبية ظهوراً، فتاريخه لا يتجاوز القرن ونصف القرن وإن رجعت المحاولات العابرة إلى أقدم العصور الأدبية عند اللاتين ، ثم في العصور الوسطى ، والعصر الكلاسيكي ولكن وضوح المنهج العلمي تأخر كثيراً ، وأولى المحاولات المؤثرة بصورة مباشرة في نهضة الأدب المقارن قام بها دعاة الرومانسية الفرنسية — وأخصهم مدام دي ستال — التي عرفت الأدب الألماني إلى الكتاب الفرنسيين ، وما فيه من نزوع روحي وتأمل صوفي ، فكان عملها هذا خُطْوَة في سبيل تأصيل هذا الأسلوب من أساليب الدراسة الأدبية ويعتبر « الأدب المقارن » جزءاً من تاريخ الأدب ومن النقد الأدبي معاً .

« والأدب المقارن » هو فن « الموازنة » مشروطاً بشرطين . هما : وجود صلة فكرية أكيدة ، واختلاف لغة التعبير الفني ، إننا في مجال « الموازنة » — نستطيع أن نَعْقِدَها بين أدباء ومفكري اللغة الواحدة . وقد جرت موازنات تحت اسم « الوساطة » بين المتنبي وخصومه ، وتحت اسم « الموازنة » بين أبي تمام والبحتري ، كما أجريت موازنات بين شوقي وحافظ في عصرنا الحديث ، ويمكن أن تجري موازنات أخرى في موضوعات عديدة ، مثل : بين منهج العقاد وطه حسين في الدراسة الأدبية ، أو : صورة الريف بين عبد الحليم عبد الله ويوسف إدريس في مجال القصة ، أو : أوربا كما صورها يحيى حقي في « قنديل أم هاشم » وسهيل إدريس في « الحي اللاتيني » والطيب صالح في «موسم

الهجرة إلى الشمال » . وهكذا . وسنَفْتَقِدُ الشرطيْن المميِّزيْن للأدب المقارن في كل هذه الموازنات ، فهي جميعاً قد عُقدت بين كتاب استعملوا نفس اللغة وهي العربية ، ولم تعتمد على كشف وجه الاتصال بين طرفي الموازنة ، فالمُوازِن لا يهدف إلى اكتشاف كيف تأثر البحتري بأبي تمام ، وإنما يُعْنَى بإظهار الخصائص الفنية لكل منهما على حدة من خلال المقابلة بين المعاني والأغراض المتقاربة أو المشتركة دون أن يَعْنِي ذلك أن أحدهما أخذ أفكاره من الآخر ، وكذلك الأمر بالنسبة لشوقي وحافظ مثلاً .

وفي حالة اختلاف اللغة لن يُعَدّ الأمرُ من الأدب المقارن إلاّ حين تثبت الصلة بين طرفي الموضوع، فما يُعقد من موازنة بين راسين الفرنسي وشكسبير الإنجليزي لن يعد من الأدب المقارن ؛ لأن أحدهما لم يؤثر في الآخر ، وكذلك ما يعقد بين الشاعر الإنجليزي ملتون والشاعر العربي أبي العلاء المعري ، لأن كليهما كان مكفوف البصر ، وظهر أثر هذا الجانب في شعره ، « ثم على الأخص لأن لكل منهما آراء متطرفة فيما يخص الدين ، وذلك أن كلا الشاعرين لم يعرف الآخر ولم يتأثر به ، فتشابه آرائهما وظروفهما أو مكانتهما الاجتماعية ليست له قيمة تاريخية » [1] .

وإذاً ، فميدان « الأدب المقارن » هو الأفكار والأشكال الفنية والأساليب المهاجرة عبر لغتين أو أكثر ، بحيث تثبت الصلة بين الطرفين ، يثبتها الباحث ليجعلها سبيلاً إلى التعرف على ملامحها في موطنها اللغوي الجديد . فهذا العلم يقوم على مُسَلَّمَةٍ أساسية هي الصلةَ بين الآداب ، وهجرة الأفكار أمرٌ مقرر عبر كافة العصور وهذه الصلة علامة قوة واستعداد للتطور ، وليست نافية للأصالة والتميز ، ومِنْ ثَمّ لن يضير كاتباً — مهما تكن عبقريته ، ومهما سما فنه — أن يتأثر بإنتاج الآخرين ويستخلصه لنفسه ، ليخرج منه إنتاجاً منطبعاً بطابعه ، متسماً بمواهبه ، فلكل فكرة ذات قيمة جذورها في تاريخ الفكر الإنساني الذي هو ميراث البشرية كافة ، وتراث ذوي المواهب منهم بصفة

---

(١) هلال : الأدب المقارن : ص ٨ .

خاصة ، فالأمر – كما يقول بول فاليري : لا شيء أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذّى بآراء الآخرين ، فما الليثُ إلاّ عدةُ خراف مهضومة [1] .

المبدأ الأساسي في قيام الأدب المقارن هو ثبوت الصلة وليس مجرد الظن بها ، فقد قيل بتأثير « رسالة الغفران » في « الكوميديا الإلهية » للشاعر الإيطالي دانتي ، وظلت هذه الصلة موضع الشك ، وإذا كان دانتي – زمنياً – بعد أبي العلاء – فإنه لم يثبت أنه يعرف العربية ، أو أن « الغفران » ترجمت إلى لغة يعرفها في عصره أو قبله ، وظلت القضية موضع قلق إلى أن ثبتت الصلة بعمل إسلامي آخر هو « الفتوحات المكية » للشاعر الصوفي الأندلسي ابن عربي .

ولا يَعْنِي ثبوتُ الصلة والتأثير أن يكون هذا التأثير إيجابياً ، بمعنى ترديد نفس الآراء أو الصور ، كتأثر شوقي بالشاعر الفرنسي لافونتين في القصة على لسان الحيوان ، أو تأثر العقاد بآراء الناقد الإنجليزي هَازْلِتْ ، أو تأثر هيكل في كتابه « حياة محمد » بمنهج « كارلَيِلْ » في كتابه « الأبطال » ، أو تأثر عبد الحميد جودة السحار في روايته « في قافلة الزمان » بالشكل الفني الذي ارتضاه الروائي الإنجليزي جالسورثي في رواية : «أسرة فورسايت» . من الممكن أن يكون التأثر عكسياً ، أي أن الكاتب يقرأ لهؤلاء الآخرين ، ثم يكتب عملاً فنياً مستقلاً يرفض فيه أفكارهم وتفسيراتهم ، وقد كتب شوقي مسرحية « مصرع كليوباترا » بهذا الإحساس ، فأسرف في تمجيدها ، وجعلها مثلاً لكمال الأنوثة والأمومة وحنكة السياسة والوطنية ، يقاوم بذلك ويرفض المسرحيات الغربيّة الكثيرة التي كتبت عن كليوباترا ، ونظرت إليها كنموذج للمرأة الشرقية ، أو المصرية ، وهي في رأيهم ضعيفة الإرادة ، قاصرة الرؤية تتخذ إلى غاياتها طرقاً ملتوية ، ذات ميل إلى اللذات والخرافات ، على حين بقي أُكتافيوس – في رأيهم – مثال العقلية الغربية ، في جدّه واستقامته وقوته .

ومن الواضح أنه من الضروري أن يكون الباحث المقارن واسع الثقافة ،

---

(١) السابق : ص ١٣ وانظر أيضا : جويار : الأدب المقارن : المقدمة ، وتأمل الفرق بين الترجمتين ! !

وباعتباره مؤرخ الصلات الأدبية فإنه يجب أن يكون على إلمام كاف بتلك الآداب التي يتعرض لبحث علاقاتها ، وأن يعرف أين وكيف يحصل على المعلومات اللازمة . ولكن : هل يجب أن يكون الباحث قادراً على مطالعة هذه الآداب في لغاتها الأصلية ؟ يجيب جويار عن هذا السؤال بقوله : لا جَرَمَ أن هذا السؤال يَرِد ، وليس وروده بسبب ذلك العدد العظيم من اللغات ومحدودية القوى الإنسانية فحسب ، ولكن على الأخص لأن المنتجات الأجنبية — في أغلب الأحايين — لم تُعرف ولم تُقرأ ، حتى لدى الكتاب المتهنين إلاّ عن طريق الترجمة ، وما دام أن أعاظم الرومانسيين الفرنسيين يستشهدون بجوته ، وهم يجهلون الألمانية ، فربما كان من حق الباحث أن يقرأ تلك الترجمات التي كانت مصدر الشعراء فيما عرفوا عن جوته . ولكن ستبقى مسألة مهمة ، فلن يستطيع أحد أن يقدر تأثير جوته في هؤلاء الشعراء دون أن يكون قادراً على الاتصال بأعماله في لغتها الأصلية ، ليرى بنفسه الفرق بين الأصل والترجمة [1]

وما كشفه جويار حق لا مراء فيه ، وبخاصة بالنسبة للشعر ، الذي لا يُكْتَفَى فيه بالمضمون العام ، وإنما تدخل الصياغة الفنية والصور والظلال والإيقاع في صميم مفهومه كشعر ، ولكن : ربما اختلف الأمر مع القصة والمسرحية بعض الشيء ، فإذا قلنا بوجود تأثير من تشيكوف الروسي في يوسف إدريس العربي فمن المؤكد أن الأخير لم يقرأ تشيكوف بالروسية ، مكتفياً بما تُرجم له إلى العربية أو الإنجليزية على أحسن الفروض ، والأهم من ذلك أنه تأثر به ، لا في تفاصيله أو لغته ، وإنما في نزعته الإنسانية ، وتعاطفه مع الطبقات المجهدة ، واهتمامه بعالم الطفولة ، وتفاؤله الذي يرى عنصر الخير كامناً في الإنسان مهما تراكم الشر في طريقه . ففي مثل هذه المجالات تصير الكلمات والصور — وفوارقها بين الأصل والترجمة تتضاءل إذ ليس فيها مجازية التعبير الشعري وطاقته المكثفة — هامشية الدلالة أمام طغيان المضمون العام أو القضية .

---

(١) الأدب المقارن : ص ٦ ، ٧ .

ومجالات البحث في الأدب المقارن عديدة ، وليست وقفاً على المقارنة بين عملين أدبيين :

١ — فقد يهتم الباحث بعوامل انتقال الأدب من لغة إلى لغة ، متتبعاً العاملين الرئيسيَّيْن في إتمام الإنتقال ، وهما : الكتب والمؤلفون ، فقد يصرح المؤلف في صدر كتابه بأسماء من تأثر بهم ، بل قد يؤلف بعض كتبه بلغة أجنبية ، وقد ألف هيكل وطه حسين بالفرنسية ، وألف العقاد بالإنجليزية ، وكتب جبران شعره بالإنجليزية أيضاً ، وكتبت مَيّ كثيراً من أشعارها بالفرنسية ، وتلك دلائل صلة ثقافية لا تنكر ، ويمكن تتبع ملامحها ، وفي العصور العباسية كان الفرس يؤلفون بالعربية ، وعلى أبواب العصر الحديث كان البارودي يكتب الشعر بالفارسية والتركية والعربية . ويمكن الاهتمام بالمؤلف وحده ، فندرس حياته وثقافته ومصادرها ، وصلته بالأدب الأجنبي ...

٢ — وقد يُعنى بمصير الأجناس الأدبية ، فيدرس ظاهرة وجود شكل فني لم يكن موجوداً ، ويتبعه في قدومه عبر أدب آخر ، ثم تطوره في مهاده كأثر ابن المقفع في إدخال فن القصة على لسان الحيوان إلى الأدب العربي عن الفارسية ، أو أثر القصة الفرنسية في نشأة القصة العربية ، أو أثر المقامات العربية في فن البيكاريسك أو قصص الشطار في الأدب الأسباني مثلاً ، أو أثر الشعر الفروسي العربي في شعراء التروبادور .

٣ — وهناك مجال خصب هو أكثر الدراسات المقارنة انتشاراً ، وهو دراسة الموضوع الواحد في أدبين أو أكثر ، مثل : كليوباترا بين شكسبير ودريدن وشوقي ، ومثل: الرباعيات بين الخيام ورامي ، أو الخيام وفتزجرالد أو : أوديب بين سوفوكليس وأندريه جيد وتوفيق الحكيم ، أو بجماليون بين برنارد شو وتوفيق الحكيم ....

هذه أهم ميادين البحث المقارن وقضاياه ، وهناك جوانب أخرى ، مثل تأثير كاتب ما في أدب أمة أخرى ومصير هذا التأثير أو تلونه ودرجة انتشاره

والقدرة على محاكاته ، ومثل البحث في منابع ثقافة الكاتب عبر الثقافات الأخرى لكاتب واحد أو مجموعة من الكتاب متفقة الرأي ، كالبحث في المصــادر الإنجليزية عن أصول مدرسة الديوان النقدية ، أو مصادر المازني بصفة خاصة في أشعاره ، ومثل : دراسة حركات الأفكار أو التيارات الفكرية عبر اللغات كالفلسفة العاطفية والصوفية في الأدبين العربي والفارسي ، على أن نفرّق بين توافق المصادفات والتأثير . ومثل دراسة بلد كما يصوره أدب أمة أخرى ، كأن نبحث في صورة أوربا أو إنجلترا كما صورتها الرواية العربية ، أو العكس : مصر — مثلاً — في كتابات الفرنسيين ، أو كاتب إنجليزي بعينه... وهكذا [1] .

وبعد .

فهذا تعريف موجز بالأدب ، وضرورة دراسته ، وأهم المناهج والنظريات التي تحاول أن تجعل هذه الظاهرة الإنسانية الخالدة مفهومة لنا ، على نحو يجعلها أكثر خصباً ومتعة وفائدة ، وأكثر إيجابية في استكمال المعنى الإنساني في البشرية.

---

(١) ميدان البحث في الأدب المقارن ذكر تفصيلاً في كتب جويار وغنيمي : وفان تيجم : ص ٩ — ٢٦ ، ص ٨٦ — ٩٦ ، ص ٧٨ — ١٢١ على الترتيب .

القسم الثاني
ثقافة الناقد الأدبي

«لمّا كان الأدب جماع تجربة الإنسان الروحية والفكرية والسلوكية ، فإن الناقد لن يستطيع أن يحيط بضفاف هذه التجربة الواسعة ويعطيها حقها من العناية مالم يتسلح بأنواع شتى من المعارف ، تجعله يحسن التسمّع على الأديب الذي يتصدى لنقده، ويخاطبه بلغته ومن آفاقه، ومن ثم سيكون من الصعب تحديد ما يجب على الناقد أن يحصّله من معارف .

إن الذوق ، والمعرفة بالأسس النظرية ، والدراية من خلال الممارسة أمور غاية في الأهمية ، وسنؤثرها بهذه الصفحات ، لنعرف كيف نقرأ عملاً فنياً قراءة نقدية ، وما المقاييس الموضوعية التي يمكن أن تهدي قراءتنا وتنير سبيلنا . »

الفصل الأول: خطوات الموقف النقدي

يبدأ عمل الناقد بعد أن ينتهي الأديب من إبداع عمله، ويقدمه إلى الناس في صورته النهائية المكتملة، ومِنْ ثَمّ لا يجوز للناقد أن ينقد عملاً يُنشر مسلسلاً قبل أن يكتمل، كما لا يجوز له - بالطبع - أن يكتفِيَ بجزء من العمل فلا بد من الوقوف عليه في صورته الشاملة، ذلك لأن الجزء - في الأعمال الفنية - لا يحمل خصائصَ الكل ولا ينوب عنه، إن البيت أو المقطع في القصيدة، أو المشهد في الرواية، أو الفصل في المسرحية، لا يشبه أخذ « عيِّنَة » من ماء البحر مثلاً، بتحليلها سنجد أنها تمثل خصائص مياه البحر أو تلك المنطقة منه، من حيث درجة الملوحة أو نسبة المعادن أو الشوائب مثلاً، وإذا كان لا بد من التشبيه فإننا نفضل اعتبار الجزء من العمـــل الفني بمثابة جزء في لوحة مرسومة أو عضو من جسم إنسان، لا يكتمل الإحساس بمعناه وإعطاؤهُ قيمته إلا بوجوده في مكانه من الكل، في سياقه من التركيب العام، الذي قد يمنحه مزيداً من الجمال، أو يُظهِرُ نَشَازَهُ وتناقضه، لكنه - على أية حال - سيكون سبيلاً إلى حكم أكثرَ إنصافاً ودقة. وإدراك الشكل الفني والتنبه لخصائصه لا يتم إلاّ بالإحاطة بالعمل الفني كله، من البداية إلى النهاية، والشكل الفني ليس

معزولاً عن المضمون ، أو المعنى العام ، إنهما يولدان في إحساس الأديب في لحظة واحدة هي لحظة الإبداع ، حتى وإن كان الأديب قد فطن إلى « الفكرة » أولاً ، وراح يبحث لها عن شكل فني يبرزها فيه ، ففكرته هذه لن تكون هي الموجودة في داخل العمل إلاّ حين يُوَفّق لتشكيلها فنياً ، وفي حدود هـذا التوفيق في الشكل سيكون التوفيق في المضمون ، وقد رأينا أعمالاً فنية تدل على عكس ما يريد مؤلفوها ، لأنهم لم يوفقوا إلى الشكل الفني الذي يتمكن من إقناع القراء بفكرتهم كما يرونها هم ، أي المؤلفون ، ومن ثم راح كل ناقد أو قارىء يستنتج ما يريد من العمل الفني ، ويجد في عباراته وتشكيل المادة الفكرية فيه ما يمكن أن يَدْعَمَ وجهة نظره .

وهناك مخاطر أخرى يمكن أن يقع فيها الناقد إذا اكتفى بقراءة جزء من العمل الفني أو تعرض لنقده قبل أن يكتمل ، ذلك أن الكاتب قـد يلجأ إلى المفاجأة ، كما في بعض القصص القصيرة ، والروايات والمسرحيات أحياناً ، فيأتي الحل في النهاية مخالفاً لكل التّوقّعات . وقد يختلف مضمون القصة القصيرة كلها في آخر جملة منها ، وهنا يَكْمُن المزلق الخطير للناقد المُتَعَجِّل .

وإذا كان من السهل أن نعرفَ أن مسرحية « مصرع كليوباترا » لأحمد شوقي نشرت كاملة في كتاب ، وأن رواية « حواء بلا آدم » لمحمود طاهر لاشين قد نشرت أيضاً في كتاب ، وأن قصيدة « بروميثيوس طليقاً » موجودة بكاملها ضمن ديوان الشابي ، فإن الأمر لن يكون بهذه السهولة بالنسبة للكتابات القديمة ، من شعر ونثر بفنونه المختلفة !! فكيف يمكن أن يطمئنّ الناقد إلى أن النص الذي بين يديه هو الصورة الكاملة وليس مبتوراً أو زائداً بالتداخل مع نَصٍّ آخر ؟ !

هنا تأتي أهمية الخطوة الثانية من خطوات الموقف النقدي ، وهي التوثيق .

وتوثيق النص يعني التأكد من صحة نسبته إلى صاحبه ، ويعني التأكد من أن صورته الموجودة بين أيدينـا هي الصورة الكاملة أو النهائية لهذا النص .

وللوصول إلى هذا الغرض يجب على الناقد الإحاطة بمجموعة من المبادىء الأساسية للبحث .

أول هذه المبادىء ضرورة الأخذ عن المصادر الأساسية ، وإلغاء الوساطة بالنقل عن الآخرين . ولكي يتضح ما نريد نذكر هذا المثال : فقد ألّف طه حسين كتاباً بالغ الأهمية عن الأدب الجاهلي ، وله بحث مستفيض عن عمر بن أبي ربيعة ضمن كتابه « حديث الأربعاء » وللعقاد كتاب عن ابن الرومي وآخر عن أبي نواس ... إلخ ، وهذه الدراسات تشتمل على عشرات القصائد — والمقطوعات والأبيات المفردة لهؤلاء الشعراء وغيرهم كما تشتمل على أخبار منقولة عنهم ، وآراء نقدية قالها الآخرون فيهم . من الناحية المنهجية العلمية لا يجوز للباحث أو الناقد أن يعتبر أيّ كتاب من هذه الكتب مصدراً ينقل عنه أشعار الشاعر أو أخباره أو آراء النقاد فيه ، فهذه « الوساطة » مرفوضة ، ويجب الرجوع إلى المصادر الأساسية ، وهي دواوين هؤلاء الشعراء ، لنقل الشعر عنها مباشرة ، وكذلك الرجوع لكتب النقد القديم ، وهي التي أخذ عنها طه حسين والعقاد ، للنقل عنها أيضاً بصورة مباشرة ، وإذاً لا يصح للناقد أن يأخذ من كتاب العقاد عن ابن الرومي مثلاً ، إلاّ آراء العقاد نفسه في ابن الرومي ، أما أشعاره فلا تؤخذ إلاّ من ديوانه مباشرة وبلا وساطة ، أما آراء القدماء فيه ، وآراء المحدثين فيبحث عنها في مَظَانِّها الأساسية ، ولا تُنقل عن دارس آخر مهما كانت شهرته أو الثقة في نقله وفهمه .

إن القدرة على العودة إلى المصادر الأساسية والمعرفة بمحتوياتها من ضرورات الناقد ، ولا يجوز الاعتذار عنها أو النكوص مهما احتاجت من جهد ووقت ونفقات ، وكم تعثّرت بحوث وفشلت دراسات نقدية بسبب الثقة الكسول في الآخرين والنقل عنهم جرياً وراء السهولة والسرعة ، فإن هذا سيؤدي — بِدَوْرِه إلى ضياع شخصية الناقد واستسلامه لآراء وتفسيرات من يَنْقُل عنهم وبذلك تضيع ذاتيته وتنمحي مداركه ، فضلاً عن إمكان الوقوع في الخطأ ،

نتيجة أن الناقل الأول نَفسَه قد وقع في خطأ ، أو اختصر الاقتباس ، أو أخذ برواية تؤيد وجهة نظره ، وأهمل أخرى لأنها لا تُعينُه على موقفه ، هذا مع افتراض حسن النية وعدم التّعَمُّد . ولعلنا نذكر استشهاد طه حسين في كتابه « في الأدب الجاهلي » بِنَصٍّ منسوب إلى أبي عمرو بن العلاء ، يقول « مالِسانُ حِمْيَر بلساننا ، ولا لغتهم بِلُغَتِنا [1] » ، واتخذ طه حسين هذا القول ذريعة لتأكيد اختلاف لغة شَمالِيِّ الجزيرة عن جنوبيِّها ، ومِنْ ثَمَّ اعتبر ذلك من الأدلة الأساسية على اتّهام الشعر المنسوب إلى قبائل الجنوب بأنه شعر منحول ، من حيث لم يظهر فيه هذا الاختلاف في اللغة . ولكن الذين تصدوا للرد على كتاب طه حسين لم يأخذوا هذا القول قضيةً مُسَلَّمة ، بل رجعوا إلى المراجع القديمة ، وهناك وُجدت رواية أخرى ، لعلها الأكثر صواباً ، وهي منسوبة أيضاً إلى أبي عمرو بن العلاء ، تقول : « ما لسان حِمْيَرَ وأقاصي اليمن بلساننا ولا عربيتهم بعربيتنا » وبين النصين فرق كبير ، بالنسبة للقضية التي أثارها طه حسين ، ولغيرها أيضاً .

وإذا كان لا يصح لنا أن ننقل عن الناقل ، فمن باب أولى لا يجوز أن ننقل عن الذاكرة ، فهي مظنة الخطأ والتداخل والنسيان ، كان القدماء لا يأخذون عن صُحُفِيّ ، أي قارىء في صحيفة ، ولكن ذاكرتهم كانت قوية ، وثقافتهم كلها قامت على السماع والاستيعاب . وهذه الميزة التي اختُص بها أجدادُنا لم يبق لنا منها شيء ، أو بقي القليل جداً إذا قيس بمقدرتهم ، فأصبحنا نكتب عناوين أصدقائنا وأرقام « تليفوناتهم » بل يسجل بعضُنا الأعمال والمقابلات المطلوبة منه في المدى القريب ، فكيف نُعَوِّل على الذاكرة في استعادة نص شعري أو خبر أو رأي ؟ !

من هنا لا مفرّ من الإشارة إلى المرجع في الهامش ، وتحديد الصفحة ،

---

(١) في الأدب الجاهلي : ص ٨١ ، وانظر : مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية : ص ٤٠٩ فقد أحصى الردود على طه حسين حول ما نسب لأبي عمرو ، ووثق العبارة الأخرى .

ووضع الاقتباس بين قوسين إن كان الاقتباس نصاً ، والاكتفاء بالإشارة إلى المكان إن كان عَرْضاً لرأي .

وكما يَعني توثيق النص ضرورة التأكد من أنه صحيح النسبة إلى من ينسب إليه ، فكذلك يَعني حصر مَظَانِّه والعودة إليها ومقابلة نصوصه وإن تكررت حسب ترتيبها الزمني ، فقد تُنْشر القصيدةُ في ديوان الشاعر ، وقد نجدها أو نجد أبياتاً منها في ديوان شاعر آخر ، وهذا أمر حدث أحياناً بالنسبة للشعر القديم ، وكذلك الأخبار والآراء النقدية والبلاغية ، وقد يُنشر جزءٌ مَعْزُوّاً إلى شاعر ، وجزءٌ آخر إلى غيره ، ويُجمعان لأحدهما في مكان ثالث !! هذه المشكلات جميعاً يجب أن تُحسم قبل الدراسة الفنية ، حتى لا يقع الناقد في أخطاء ، وينتهي إلى تحديد خصائص فنية ، واستنتاج قيمٍ فكرية وجمالية ليست في الحقيقة لمن تنسب إليه .

ومشكلة الخطأ في نسبة الأعمال الفنية ، أو النحل ، ليست قاصرةً على عصر دون عصر ، وقد حدثت في عصرنا هذا برغم انتشار الطباعة وسهولة الاستقصاء والإسراف في الحديث عن الخصائص الفنية والمُعجم الخاص لكل شاعر . فقد نُشر ديوان الشاعر إبراهيم ناجي بإشراف أربعة من أصحاب الخبرة والدراية ، بينهم أخو الشاعر ، ومع هذا اشتمل الديوان على ثمانيَ عشرة قصيدة ليست لناجي !! وصنع صحفي ساخر قصة أطلق عليها اسم « الدخان الأزرق » وزعم أنه ترجمها عن الكاتب السويسري درينمات ، وأنها من أدب اللامعقول وعرضها على بعض فضلاء النقاد ، فراحوا متعجلين يفكون رموزها ويشرحون فلسفة كاتبها (!!) دون أن يحاولوا الاطلاع على الأصل الذي تُرجمت عنه . وقد سخر رئيس دولة اشتراكية من المدرسة التجريدية في الرسم ، وعرض في أحد المعارض لوحة من الخطوط المتداخلة والمساحات اللونية الموزعة في غير نظام ، وراح « النقاد » يتكلمون عن نفسية الرسام وعقده المكبوته ، ثم كانت المفاجأة أن حماراً « رسمها » بذيله !!

ليس من الضروري — بالطبع — أن تكون عمليات التزوير على هذا النحو المقصود به السخرية والتوريط ، ولكن التثبت ، أو توثيق النص يبقى ضرورياً في كل الحالات .

وكذلك الاطلاع على كافة الطبعات أمر لا يقل أهميـــة ، وبخاصة عند الأدباء الذين يُعيدون النظر في أعمالهم الأدبية ويُصلحون من شأنها حسب ما يتراءى لهم ، أو مجاراة للنقد الذي وُجِّه حين نُشِر العمل أول مرة . من المهم جداً أن يعرف الناقد كيف حاول الأديب تدارك بعض الأمور ، وإلى أي اتجاه تحرك وعيه ، وإلى أي مدى وصلت مداركه .

قليلون أولئك الذين يعرفون أن رواية « في سبيل التاج » التي ترجمها — المنفلوطي ، هي في أصلها الفرنسي مسرحية شعرية وليست رواية [1] ،ومن ثم يتعيّن على الناقد أن يطلع على الأصل ، وأن يكتشف ، أو يحاول اكتشاف المصاعب الفنية التي حمـــلت المنفلوطي على تغيير الشكل الفني . وقد نشر محمود تيمور بعض رواياته وقصصه القصيرة باللهجة العامية ، ثم بعد أن نال قدراً من الشهرة راجع هذه القصص ، وغيّر في أحداثها ، كما حوّلها إلى اللغة الفصحى . فرواية « الأطلال » التي نشرها تيمور سنة ١٩٣٤ بالعامية ، هي نفسها روايـــة « شباب وغانيات » التي نشرت سنة ١٩٥١ بعد أن فُصِّحَتْ وحذف ما فيها من الأحداث العنيفة والشاذة . وكذلك حَوّلَ تيمور قصة « أبو علي عامل أرتست » إلى : « أبو علي الفنان [2] » . وقد نشر نجيب محفوظ روايته « ثرثرة فوق النيل » في صحيفة « الأهرام » أولاً ، ولكنه حين نشرهـــا في كتاب أجرى تعديلات في مشهد الختام ، بما يؤثر كثيراً في تفسير الرمز في الرواية ودلالاته ..

---

(١) ألفها فرانسوا كوبيه ، انظر : تطور الأدب الحديث في مصر : ص ٢٠٣ .

(٢) راجع دراسة تفصيلية عن ذلك في : الواقعية في الرواية العربية : الفصل الخاص بالواقعيـــة التحليلية .

ثم يأتي – كخطوة ثالثة – تجميع الأعمال النقدية والدراسات السابقة التي كتبت عن هذا العمل الذي يتعرض الناقد لدراسته ، على سبيل الحصر ما أمكنه ذلك ، حتى يكون عالماً بكافة المحاولات السابقة ، فلا ينزلق إلى التكرار ، كما لا يسقط في المخالفة بغير علم ، وهذا الحصر سيجنبه الاتهام بسرقة آراء الآخرين ، إذا ما انتهى إلى نفس ما انتهوا إليه دون أن يشير إليهم لجهالـه بهم أو أن يتهم بالادعاء حين يرى أنه وصل إلى تفسيرات جديدة ، في حين قد سبقه الآخرون إليها ، ولكنه لم يَطّلِع على هذه التفسيرات .

والناقد ليس مطالباً بأن يقيم وزناً لكل كلمة كتبت ، فالكثير مما يكتب في عصرنا تحت شعار النقد هو مجرد عرض للأعمال الفنية أو كتابات متعجلة بدوافع المصلحة أو ضرورة العمل في الصحافة مثلاً . فنحن نَعْني ضرورة الحصول على الدراسات الجادة الأساسية التي لا يجوز أن تخلو منها مكتبة الناقد أو تكون بعيدة عن فكرته .

ونحسب أن العمل الفني ، بعد هذه الخطوات الثلاث ، يكون مُعَداً للدراسة النقدية ، وهنا يأتي دور القراءة الصحيحة ، ولا نعني مجرد الصحة اللغوية ، فهذا أمر لا يقبل مناقشة ، وإنما نعني صحة الفهم ، بإخضاع النفس وإصفائها لتلقي العمل الفني بروح متجاوبة ، بعبارة أخرى : يجب أن تكون القراءةُ الأولى للعمل الفني بعيْنَيْ مُؤلِّفه وذوقه ، فهذا التجاوب بين الناقد والعمل الفني يجعله أكثر قرباً من أسراره وتَفَطُّناً لنواحي الجمال فيه . أما حين يقرأه بروح عدائية ، ويُضمر سلفاً الرغبة في الانتقاص وتصيّد الأخطاء . هذه النزعة العدوانية تفسد النقد وتذهب بقيمته الإيجابية ليتحول إلى أداة تحطيم للكاتب ، وإفساد للجوانب الإيجابية في العمل الفني .

لقد ذكر إبراهيم عبد القادر المازني – في كتاب «الديوان» الذي ألفه بالاشتراك مع العقاد – أن المنفلوطي دعاه لتناول الغداء على مائدته ، وقد تعلل المازني بالمرض ، فلم يستجب للدعوة ، وذكر ذلك في كتابه مُعَرِّضاً بأخلاق

المنفلوطي وأنه حاول رِشْوَتَه بهذه الوليمة حتى لا يَقْسُوَ عليه في نقده [1] .

ولقد قسا المازني على المنفلوطي دون شك . كما قسا صاحبُه على شوقي ، والمازني أخطأ حين لم يُجِب الدعوة إلى الطعام . فالناقد مطالب حين يكتب عن معاصريه أن يلقاهم ويتعرف إليهم عن كَثَب ، وأن يراهم في حياتهم العادية ، وسلوكهم اليومي . وعلاقاتهم الاجتماعية . فهذه الجوانب هي التي يمكن أن تميز كتابات الناقد عن أديبٍ يُعاصره . فما يمكن أن يكتبه الناقد الحديث عن شخصية يراها ويلقاها مثل الشاعر محمود حسن إسماعيل مثلاً . من الخطأ أن يكون صورة مما يمكن أن يكتبه الناقد عن شاعر مثل المتنبي . ليس أمامه عنه غير ديوانه وآراء الآخرين في شخصه وشعره ! ! ، إن الاطلاع على جوانب من الحياة الخاصة للأديب ومحاولة تَفَهُّمِه يُعين على إدراك أكثر دقة ووعياً بفنه ، فالنقد لا يقوم على المشاحنة ، وإنما على التقدير للمحاولة ولصاحبها حتى وإن كنا لا نوافق على فكرته ، أو لا نقر بأنه أضاف جديداً مثلاً .

بعد هذه القراءة الأولى التي نمضي فيها بإحساس الكاتب المبدِع ، ونتيح له أن يقول لنا ما يريد دون أن نقاومه. تبدأ القراءة الثانية بعد فترة من الوقت نتخلص فيها من التأثير المباشر ، وهذه القراءة الثانية هي القراءة الناقدة ، التي تحاول أن تستكشف الاتجاهات والملامح والإضافات والأخطاء. ويسجل الناقد ملاحظاته الأولية كردود فعل مباشرة أو استفهامات . وقد يحتاج إلى أكثر من هذه القراءة الثانية ، حسب طبيعة العمل الذي يتعرض له ، وعلاقته بأعمال أخرى مشابهة ، وقدرته على إثارة قضايا فنية وفكرية تحتاج إلى التأني والمراجعة والتنظير ... حتى إذا ما انتهى من ذلك كله حاول أن يجمع ملاحظاته المبعثرة في خطوط عريضة . لتصير عماد مقالته أو بحثه النقدي ، وهو في ذلك يحاول أن يؤصلها نظرياً باستشارة المراجع التي تُعينه على تعميق أفكاره أو إظهار وجه الصواب له إن كان قد تعجل في بعض ملاحظاته ، كما يراجع تلك

---

(١) الديوان : ص ٨٣ .

الدراسات التي سبقته إلى التعرض لهذا العمل الفني ليرى وجه الموافقة أو المخالفة فيدعم موقفه ، أو يغيّر فيه ، أو يتراجع عنه ، حسب ما يتراءى له ترتيباً على درجة اقتناعه بما توصل إليه ، ودرجة إخلاصه في قراءة العمل الفني دون تحامل عليه أو مجاملة له .

والأسس التي تعين الناقد على اقتطاف ملاحظاته من العمل الفني هي الأسس النظرية لفن الإبداع وجماليات الشكل ، ونفترض أن الناقد على علم بها ابتداء، ومن ثم يجب أن يكون واعياً في تطبيقها ، فيعرف طبيعة العمل الذي يتعرض لنقده ، ويصنفه على أساس الشكل الفني ، وهل هو قصيدة . أو رواية ، أو مسرحية ، أو مذكرات شخصية ، أو اعترافات ، أو ترجمة حياة ، أو مجموع من الرسائل ذات الأهداف المتعددة ؟

إن كل نوع من هذه الأنواع له أسسه وتقاليده الراسخة التي استمدها النقاد من استقراء عشرات الأعمال الفنية الخالدة ، التي استطاعت أن تكون محل إعجاب الأجيال المتتابعة ، وجاء النقد ليعلل هذا الإعجـاب ، ويستكشف الخصائص ، فيعتبرها الأسس الفنية لهذا النوع من الأدب .

لا بد أن يحدد الناقد نوع العمل الذي يتعرض لنقده ، دون غموض في هذه النقطة ، لأن الخلط سيؤدي إلى نتائج فاسدة ، وسيكون ثمنه عدم الثقة بالنقد والنقاد ، فتطبيق أصول الفن المسرحي على الرواية ، أو نقد قصيدة شعرية بمقاييس القصة القصيرة سيؤدي إلى الوقوع في سلسلة من الأخطاء التي لا تُغتَفر فالناقد إزاء الأعمال الصريحة الانتماء يجب أن يلتزم بتطبيق الأصول الفنيـة للشكل الأدبي الذي ينتهي إليه العمل المنقود . ولكن هناك أعمالاً تقبل أكثر من صفة ، مثل « الأيام » لطه حسين ، فيمكن اعتباره قصة ، ويمكن اعتباره مجرد ترجمة ذاتية ، وكذلك الأمر بالنسبة « لعصفور من الشرق » لتوفيـق الحكيم ، و « خليها على الله » ليحيى حقي . والناقـد — إزاء هذا النـوع من الأعمال الفنية — في حلٍ من تطبيق الأصول النظرية التي يراها أكثر مناسبة

ويمكنه أن يدير تفسيره للعمل على المحْوَرَيْن معاً ، ويرينا — نحن القراء — مقدار توفيق الكاتب في إغناء ومزج الشكليْن معاً : شكل القصة وشكل الترجمة الذاتية .

وهنا تستجد مشكلة على جانب من الأهمية .

فمن المفهوم بالطبع أن ننقد قصة أو مسرحية أو قصيدة لشاعر معاصر على أساس القيم الفنية لهذه الأشكال في عصرنا ، ولكن ماذا يجب أن نفعل مع الأعمال الفنية القديمة التي كتبت في ظل قِيَم نقدية مختلفة ؟

على سبيل المثال : القصيدة العربية القديمة . كثيراً ما كانت تشتمل على أكثر من غرض واحد ، فنجد فيها الوقوف على الأطلال والنسيب ووصف الرحلة والفخر أو المدح مثلاً ، وقد تبدأ القصيدة ببعض الحكم النفسية الرفيعة مثل قصيدة المتنبي في مدح كافور :

كَفَى بِكَ داءً أنْ ترى الموتَ شافِيَا
وحَسْبُ المَنَايَا أنْ يَكُنَّ أمَانِيَا

وقد تكون هذه الحكم ذات صلة وثيقة بنفسية الشاعر في موقفه ، ولكنها — فنياً وموضوعياً — لا صلة لها بالمديح الذي سيأتي بعد ذلك. وتعدد الأغراض في القصيدة الواحدة لم يَعُدْ مقبولاً في مفهوم الشعر الحديث ، فضلاً عن رفضه للمديح بِرُمّتِه .

وكذلك الأمر بالنسبة إلى فن المقامة — الذي تجاهله النقد المعاصر له — فلا شك أن المقامات التي كتبها الهمذاني والحريري وغيرهما كانت خروجا بالأشكال النثرية من الدائرة المغلقة على الخطابة والكتابة الديوانية والرسائل ، واستجد فيها « البطل » الذي لا يُمَثِّل المؤلف ، وإنما يمثل فكرة قائمة بذاتها. وكذلك الأعمال التي اتخذت شكلاً قصصياً ، مثل « رسالة الغفران » للمعري و « التوابع والزوابع » لابن شهيد الأندلسي ، « وحي بن يقظان» لابن طفيل...

فهذه الأعمال جميعاً أخذت بعض ملامح فن القصة كما نعرفه في عصرنا ، ولكنها لم تحقق الشرائط الفنية التي نطالب القصاصين بمراعاتها ... فهل نناقشها نقدياً في إطار عصرها وقدراته ، أو في ظل الوعي بمُتَطَلّبات الفن الأدبي كما يحتمها عصرنا ؟ !

إن مناقشة الآداب القديمة في ظل القيم النقدية لعصرها فيه إنصاف وإجحاف ، والإنصاف لا يصعب تعليله ، فنحن نُكيلُ للمؤلف بِكَيْلِ عصره ، ولا نستطيع أن نطالبه مطلقاً بأن يتكهن بما ستكون عليه الآداب بعد ألف سنة مثلاً وأنه مطالب بإرضاء النقاد في كل العصور تبعاً لذلك . ولكن حصر العمل الفني في دائرة عصره فيه اتهام له بالعجز عن الاستمرار في التعبير عن تجربة الإنسان مهما اختلفت الظروف الخارجية والقيم النقدية ، وفيه اتهام بسطحية الجمال الفني ، فالجمال العميق المستمد من صدق التعبير يستطيع أن يكون مصدر لذة لكافة القراء عبر كل العصور ، وفيه اتهام بمحدُوديّة الأفكار وعدم قدرتها على تجاوز عصرها لتصير جزءاً من الفكر الإنساني الخالد .

وإنه لظلم أشد إذا ناقش الناقد الآداب القديمة في ظل وعيه المعاصر وحده دون أن يضع هذه الآداب في إطارها التاريخي من كافة الجوانب الفكرية والنفسية والفنية واللغوية ، ولكي نتأكد من تعسف هذا السلوك نتخيل ناقداً يعرض علينا مقامات الحريري ليكون كلُّ هَمِّه أن يصفها بأنها « قصص » فاشلة ؛ لأنها تعتمد على المصادفات ، ولأن لغتها مسجوعة مصنوعة ، ولأن شكلها الفني واحد يتكرر في كل مقامة بالطريقة نفسها ! ! فهذا القول يعني أن الناقد ناقش الحريري منطلقاً من مسلّمة خاطئة ، يمكن مصادرتها ، وهي أن المقامات قصص ، ومن ثم راح يناقشها على أسس فنية وضعها النقاد بعد موباسان وتشيكوف مؤسسيْ فن القصة القصيرة في صورتها الحديثة ... وهذا سلوك غير علمي . وإذاً ... ما الحل ؟ !

يكتفي كثير من الدارسين بنقد الآداب القديمة بِقِيَمِ عصرها ، أي تناقش

في حدود إطارها التاريخي ، وتُعْزَل تماماً عن عصرنا وقضاياه ...

ولكننا لسنا من هذا الرأي ونراه خطوة ناقصة تُسيء إلى التراث ، إذ تجمده في عصره ، وتحكم عليه بالتحجّر والموت . ولهذا نرى إتباع هـذه الخطوة بالخطوة الأخرى دون قسوة أو تعسف ، إذ يجب أن يبقى للنص الأدبي جلاله واحترامه ، ويظل الحقيقة الموضوعية الأساسية التي يعتمد عليها النقاد في تفسيراته وتحليله .

من أجل هذا وُجدت « القراءة الجديدة » للأدب القديم ، يحاول الناقـد المعاصر أن يكتشف رموزاً ومعانيَ وقيَماً فكرية وفنية لهذا الأدب القديم ، لعلها لم تخطر ببال كاتبها ، كما لم يتطرق إليها ناقد من قبل .. وهذه القراءة الجديدة جُرِّبت أكثر من مرة في مجال الشعر ، ولكن النثر بفنونه المختلفة بقي محاصراً بإطاره التاريخي ، فيما عدا محاولات محدودة قامت بها بنت الشاطىء بالنسبة لرسالة الغفران إذ إعتبرتها نصاً مسرحياً ، أو فيه جوانب مسرحية ، كما قام فاروق خورشيد بمحاولة لتحليل قصة « مضاض وميّ » على أسس فن القصة المعاصرة ، ومحاولته على جانب من التوفيق ، والمحاولة ذاتها تصير أكثر جدية وخطراً حين تتطرق إلى دراسة الفكر والنقد ، وليس الأدب الإبداعي وحسب وفي هذا المجال نذكر محمد خلف الله ودراسته عن الاتجاه النفسي في نقد عبد القاهر الجرجاني ، ومحمد زكي العشماوي ومقارنته بين عمل المـَخيلة كما تصوره الشاعر الإنجليزي كُولَرِدْج وكما تصوره الناقد عبدُ القاهر أيضاً ، ومحمد غنيمي هلال في قراءته للشعر المنسوب إلى قيس المُلَوّح قراءة تحليلية مستهديا منهج فُرويد في التحليل النفسي ، ومعنى تكامل الشخصية ، وانتهى من ذلك إلى نتائج مهمة عن شخصية المجنون ، فهذه النزعة المجددة هي التي تستطيع أن تمدّ تاريخنا الفكري والفني بالحياة ، من خلال قدرته على الاستمرار بعَرْضِه على عقلنا المعاصر ، وإضافة تجربتنا الحضارية والفنية إليه .

والناقد ليس مطالبا بتقديم « البديل » لما يظنه خطأ ، يكفي أن يدُلّ على

الخطأ . ولكنه مطالب بتفسير العمل ، دون الالتزام بتحديد معناه ، أو الوصول إلى « قرار نهائي » أو « حكم » ، فلم يعد النقد يُعْنَى بإصدار الأحكام .

والناقد في محاولة تفسير العمل وتحليله يرتبط بالنص إرتباطاً مباشراً وأساسياً فيجب أن تكون تحليلاته كلها مستمدة منه ، في لغته وبنائه ، وشكله ورموزه دون تعسف في التفسير والتأويل. والناقد ليس ملزماً بالأخذ بآراء النقاد الآخرين وإن كان مطالباً بالإلمام بها كما قدمنا ، بل إن الناقد ليس ملزماً بالأخذ بتفسير مؤلف العمل الفني ، فلا يعني كونه المؤلف أنه أكثر وعياً به ، فالأم ليست أكثر وعياً بأبنائها من الطبيب أو المعلم ... مثلاً ، والبستاني ليس أكثر من الكيمائي معرفة بتركيب الزهرة ، والبستاني زارعها وراعيها . فالعمل الفني حين ينفصل عن مؤلفه يكتسب حقيقة الوجود الموضوعي المستقل ، ويُنَاقَشُ كعمل قائم بذاته ، ولا يَعْني هذا أن نرفض الاستماع إلى المؤلف أو نرفض تفسيره ، فإن إعطاءه الفرصة يمكن أن يساعدنا كثيراً ، حين نوازن بين النوايا وما تحقق منها تعبيرياً بالفعل ، كما يطلعنا على دخيلة نفسه ودوافعه . ولكن هذا لا يعطيه حق الوصاية على العمل الفني ، ولا يُلزم الناقد بالانقياد لتفسيراته وإشاراته . وقد أملى أحمد شوقي مقالات توضيحية ، على جانب من الأهمية في أعقاب كل مسرحية من مسرحياته ، وهذه المقالات لم يأخذ النقاد بها في تفسير فن شوقي المسرحي ودوافعه ... إلخ ، ولكنهم أفادوا منها كثيراً في الوعي بالظروف النفسية والدوافع العامة التي جعلت شاعرنا العظيم يكتب هذه المسرحية ، أما التفسير ، أو اكتشاف جوانب الجمال أو نقاط الضعف فشيء آخر ، من حق الناقد أن يزاوله تحت سلطة ثقافته وضميره ... لا غير . وكذلك تجري مع كتابنا المعاصرين مقابلات صحفية كثيرة ، يدلون فيها بآرائهم في الفن والحياة ، ويتعرضون لتفسير أعمالهم الفنية ، ويجب على الناقد أن يحيط بذلك . وأن يفيد منه في معرفة أكثر وضوحا واستقراراً للوصول إلى الأسس الفكرية والمنطلقات الفنية عند الكاتب ، دون أن يصادر عقله الخاص ومداركه النقدية ، لأن هذا يعني صراحةً أنه ألغى العمل الفني ذاته ، مكتفيا بآراء مؤلفه ، وما نزال نرى

أن النص الأدبي هو الوثيقة الأساسية التي يدور الآخرون جميعا — بمن فيهم المؤلف — من حولها .

لا نحب أن نتعرض في ختام هذه الكلمات عن الموقف النقدي إلى تقسيم العمل الفني إلى شكل ومضمون ، فقد ظهر تعسف هذا التقسيم وتقليديته ، ولكنه مشروع مرحليا وبخاصة عند الناقد المبتدىء الذي يحب أن ينتهي إلى «نتائج» محددة من محاولته النقدية ، ولكن العمل الفني يُشَكّل متضمنا معناه في حركة واحدة ، ويجب أن يحاول الناقد اكتشاف أسراره الجمالية دون أن يمزّقه إلى لغة ووزن وتدرج وما إلى من قضايا الشكل ، ثم إلى معانٍ جزئية ومعنى كلي من حيث المضمون. سيختلف الشعر عن النثر حيال قضية الشكل والمضمون بصفة خاصة ، ولكنه من الواجب أن نتخلى عن التمزيق دون أن نتخلى عن القول بأن هناك شكلا ومضمونا ، أو لنقل : قضية وموقفا من القضية ، ثم أسلوبا اتخذه الكاتب رغبة في توصيلها ، ويمكن اكتشاف قيمة العمل الفني من خلال « استخلاص » — لا تمزيق — هذين العنصرين .

الفصل الثاني: المذاهب الأدبيّة

لكل عصر من العصور ملامحه المميزة في بيئة معينة، وهذه الملامح تتكون من العقائد السائدة التي توجه المفكرين ، أو يوجهها المفكرون، وتؤثر في كل معطيات العصر : في الأدب ، والفنون المختلفة ، والسلوك العام، وربما السياسة أيضا . وحين تتميز هذه الملامح وتتحدد ، يطلق عليها عادة : فلسفة العصر . وقد نشأت المذاهب الأدبية استجابة من الأدباء لفلسفة عصورهم وتعبيرهم عنها. مثلهم في ذلك مثل كافة المبدعين في الفترة نفسها .

ومن المؤسف حقا أن تاريخنا الأدبي لم يعرف المذاهب الأدبية على النحو الذي عرفته أوربا ، أو بعض مواطنها ، في عصورها القديمة ، وفي العصر الحديث أيضا . لقد عرف الأدب العربي بعض الاتجاهات الفنية في الشعر مثل مدرسة الطبع التي اعتبر البحتري قمة لها في عصره، ومدرسة الصنعة أو التصنّع التي اعتبر أبو تمام نموذجها الكامل ، كما ظهرت المعاني الفلسفية في شعر المتنبي وأبي العلاء ، فضلا عن أن الأخير أخذ نفسه بمجموعة من الشروط الفنية ، أخضع لها شاعريته ، وهي التي عرفت بلزوم ما لا يلزم ، ولكن هذه الأساليب

جميعا ظلت أشبه ما تكون بالحالات الفردية ، تنتقل من شخص إلى آخر ، ولكنها لا تمثل إطارا لعصر بأكمله ، أو حركة تسيطر على الفكر والأدب والفن في حقبة من الزمن ، وترتكز على مجموعة من المقومات الاجتماعية والمبادىء الفلسفية والأصول الفنية . لقد كان ذلك من نصيب بعض البيئات الغربية ، فحين كانت الكلاسيكية هي السائدة مثلا ، كان المسرح كلاسيكيا ، وكذلك كان الشعر والرسم والموسيقى ، وحين أزيحت الكلاسيكية وخلفتها الرومانسية كان ذلك تعبيرا عن فلسفة جديدة يعتنقها مجتمع جديد ، وتنعكس على أوضاعه الطبقية ونتاجه الفني في تلك المجالات التي أشرنا إليها . وكذلك الأمر بالنسبة للواقعية والرمزية أيضا ؛ ففي الرسم مثلا نجد اللوحات التي تمثل نساء يرتدين الثياب الفضفاضة ذات الأطواق البيضاء ، والوجوه ذات الجمال الهادىء المتّزن (الارستقراطي) المترفّع من نتاج العصر الكلاسيكي ، في حين نجد مناظر الغابات والأطفال وثورة الطبيعة ، والغدران على حافتها نساء عاريات يمشطن شعورهن المسدلة .. من نتاج العصر الرومانسي . ونجد الفن السريالي والرمزي يتمثل في المساحات اللونية المتداخلة والخطوط المتقاطعة والأشكال الغامضة .

ونحن إلى اليوم ، وبعد سهولة التواصل الثقافي ونشاط الترجمة ، ما نزال نتأثر خطى أدباء الغرب ونقلدهم في مذاهبهم الأدبية . وأديبنا العربي المعاصر مضطر إلى ذلك ، وبخاصة حين يراجع تراثه العربي فلا يجد فيه الأشكال الفنية التي تستطيع أن تعبر عن مشكلات المجتمع ، وتتسع لعرض الأفكار المتحاورة أو المتعارضة ، فالأدب العربي القديم ، في غالبيته العظمى ، أخذ شكل الشعر الغنائي والقصيدة ، فهو شعر يعبّر عن انفعالات الشاعر تجاه ما يؤثر في نفسه من مشاهدات وأحداث ، فبطل القصيدة الحقيقي هو الشاعر نفسه . أما الشكل المسرحي أو الملحمي أو القصصي فإنه يتسع لشخصيات متعددة ، ويتيح الفرصة للأفكار المتعارضة ، ويرينا في الموضوع الواحد ، أو تجاه حدث من الأحداث أكثر من وجهة نظر ، وأكثر من احتمال ، وربما أكثر من حل ! ! فالفن المسرحي والقصصي ذو طبيعة جماعية ، والشعر الغنائي تعبير عن الذاتية الفردية ، وليس قولنا هذا رفضا للشعر الغنائي أو تهوينا من قيمته ؛ فالشاعر الغنائي يستطيع

أن يمنحنا أصدق المشاعر وأعمق الأفكار ، وأن يؤثر فينا جميعا من خلال رؤيته الخاصة ، والتعبير عن وجدانه الخاص ، لأنه واحد منّا ، وحين تشف نفسه ويتملّك ناصية التعبير الفني الجيد ، سنجد غناءه يؤثر فينا لأن تجربته هي تجربة الإنسان في عمقها وصدقها . ومع هذا تبقى الأشكال الفنية الموضوعية كالمسرح والقصة أقدر على عرض الأفكار — لا العواطف— وتصوير النماذج الإنسانية والمشكلات الاجتماعية . ومن ثم فأديبنا العربي — في بداية اتصالنا بالثقافات الغربية — كان يقف متحيّرا بين تراثه وما يشاهد من فنون ، وما يقرأ من فلسفات ، وما يواجه من اجتهادات في الأشكال الفنية وأساليب التعبير التي لم يألفها .

لقد عبّر توفيق الحكيم عن هذه الحيرة حين ذهب إلى باريس للحصول على الدكتوراه عام ١٩٢٧ وفي تلك الفترة كان المذهب السريالي مسيطرا في الآداب والفنون ، وهو ما أطلق عليه حينها « المُودِرْنِزم » Modernism . وكان النقاد والأدباء منقسمين بين مؤيد لهذا الأسلوب الجديد ، ومعارض يرى فيه خروجا على التعبير الجمالي الذي تقوم اللغة المصقولة والكلمات الموقعة فيه بدور واضح . وكان أديبنا الكبير يشاهد المعركة الأدبية المحتدمة بين الفريقين دون أن يستطيع اتخاذ موقف منها ، لأنه ، مع إعجابه بالأسلوب الحديث (المُودِرْنِزْم) لا يستطيع أن يهتف بسقوط الأسلوب التقليدي (الكلاسيكي) كما يقول في عبارته ، لأن هذا الأسلوب القديم التقليدي يعتبر جديدا بالنسبة إليه !!

وقد طرح توفيق الحكيم على الأديب العربي حلاً ظنه مناسبا ، وهو أن يطلع على كافة الاتجاهات والمذاهب الغربية ، ويحاول أن يقلدها واحدا وراء الآخر ، في أعمال فنية مختلفة ، إلى أن يكتشف ميوله الخاصة وقدراته من خلال التقليد . وقد جاء نتاج الحكيم تحقيقا لهذا الرأي الذي نادى به منذ أربعين عاما . فكتب مسرحيات ذهنية ، مثل « بجماليون » وكلاسيكية مثل « السلطان الحائر »

واجتماعية مثل « الصفقة » ورمزية مثل : « أشواك السلام » وجرب مسرح العبث في « يا طالع الشجرة » ، لكنه لم يستمر مع اتجاه واحد ، فأدبه المسرحي يتقسم في هذه الاتجاهات جميعا عبر مراحله المختلفة .

وقد عبر نجيب محفوظ عن المشكلة نفسها بطريقة أخرى ، فقد قرأ الآداب الغربيّة ، وعرف مذاهبها وأساليبها الفنية ، ولكنه رفض أن ينساق وراء أحدث الاتجاهات ، واختار الاتجاه الذي يناسب الهدف الذي وضعه نُصب عينيه اجتماعيا وفنيا ، فحين كتب نجيب محفوظ رواياته الواقعية التي تبدأ برواية « القاهرة الجديدة » كان يعرف أن « الواقعية » لم تعد المذهب السائد في أوربا ، وأن الاتجاه النفسي يمثل الموجَة الغالبة في الفن الروائي ، لكنه تمسك بالواقعية ولم يقلّد الرواية النفسية لأن الاتجاه الواقعي هو الذي يستطيع أن يعبر عن موقفه الإصلاحي من خلال نقد النظام الاجتماعي وتصوير ما يشيع فيه من اضطراب ومظالم ، وما يؤدي إليه ذلك من سقوط ضحايا ، مجنيٍّ عليها وجانية في الوقت نفسه .

وهكذا يمكن أن نتلمس آثار المذاهب الأدبية الغربية في نتاج أدبائنا المعاصرين دون أدنى تعسف ، حتى عند أولئك الذين لا يقرأون الآداب الأجنبية في لغاتها الأصلية ، فإنهم يقرأون المترجمات ويتأثرون بها ويقرأون تحليل النقاد لتلك الأعمال فيتأثرون بما تقوم عليه من قيم فنية وفكرية . وأدباؤنا أنفسهم يصرحون — في أحيان كثيرة — بالقراءات أو أسماء الأدباء الذين أثروا فيهم فحاولوا تقليدهم ، وكما رأينا موقف توفيق الحكيم من المذاهب الأدبية ، ورأي نجيب محفوظ في التمسك بالواقعية ، سنجد محمود تيمور يقول إنه تأثر بموباسان في قصصه القصيرة ، وسنجد ملامح من تشيكوف في قصص يوسف إدريس ، وقصة الأجيال التي تستمر في أسرة واحدة نحو عشرين عاما نجدها عند بلزاك وزولا قبل أن نجدها عند نجيب محفوظ في « الثلاثية » وعبد الحميد جودة السحار في « قافلة الزمان » .

وهذا كله لا يعني فقدان الأصالة أو الحكم بالتبعية على أدبنا العربي المعاصر،

فالشكل الفني عالمي ، وليس اجتهادا فرديا أو ملكية خاصة ، والأصالة تتمثل في الجوهر الفكري والمعالجة الفنية والصياغة اللغوية أكثر مما تتمثل في الأشكال أو الملامح الخارجية .

وخلاصة هذا التمهيد ، أن المذاهب الأدبية تكون تعبيرا عن عقائد البيئة في عصر معين ، وأنها تخضع لقوانين الوجود العامة ، تبدأ كتباشير الفجر ، مجرد خيوط من النور متفرقة ، تُبشِّر بنهار جديد ، ثم لا تلبث هذه الخيوط أن تتجمع ليظهر «المذهب» بكل جبروته وسيطرته على العصر الأدبي ، ثم لا يلبث أن يهرم ويعجز عن التطور مع الواقع المتغير اجتماعيا وثقافيا ، فيتساقط على مراحل ، ليخلفه مذهب جديد ، أخذ منه أحسن ما فيه . وأسقط الباقي من حسابه . وهكذا .

وإذا كان أدباؤنا قد تأثروا بهذه المذاهب ، وإذا كنا نقرأ الآداب الأخرى ويجب أن ندرك فلسفتها الجمالية ومراميها الاجتماعية وأساليبها الفنية ، وعلاقتها بعصرها على وجه صحيح ، فإنه يحسن بنا أن نتعرف إلى هذه المذاهب . أو أشهرها ، في شيء من الإيجاز .

وربما يجب أن نوضح أمرا يقلق له الدارس بعض الشيء ، وذلك حين يجد أن أكثر المذاهب الأدبية ترتبط بالأدب الفرنسي أكثر مما ترتبط بغيره : فكورني وراسين وفولتير هم شعراء المأساة الكلاسيكية ، وموليير هو أشهر كاتب للملهاة الكلاسيكية . وفكتور هوجو مقنّن الرومانسية وشاعرها الأكبر ، لا ينافسه إلاّ الفريد دي فيني وهو فرنسي أيضا ، فإذا وصلنا الواقعية وجدنا بلزاك داعيتها الأول ، ودعا زولا إلى الطبيعية ، وعبر رامبو ومَالاَرْميه عن الرمزيـّة ، ويعتبر أندريه بروتون المؤسس الحقيقي للسريالية ، وسارتر وكامو هما أشهر كتاب الوجودية ... وهذا كله صحيح ولكنه ينطوي في جانب منه على شيء من الخداع ، فالأدب الألماني والإنجليزي ثم الأمريكي والإيطالي والأسباني .... له كتابه اللامعون أيضا ، ومن الذي يجهل جوته الألماني أو

معاصرنا بريخت الألماني أيضا ، وفي الأدب الانجليزي نجد شكسبير ، وشيلي وكولردج وغيرهم من الشعراء والأختين برونتي وديكنز ولورنس وفرجينيا وولف في الروائيين ، ولا يجهل تنسي وليامز في الدراما الأمريكية ، وهمنجواي وأرسكين كالدويل وجون شتاينبيك وغيرهم في الرواية الأمريكية أيضا ، وألبرتو مورافيا في الرواية الإيطالية المعاصرة ، وما يزال صيت بابلونيرودا الأسباني مدويا ... ومع هذا فشهرة الفرنسيين بالمذاهب الأدبية لها ما يبررها ، إذ نجد الاتجاه الفني يظهر — أحيانا — خارج فرنسا ، لكنه لا يأخذ شكل المذهب وتقنن مبادؤه إلا على أيدي النقاد الفرنسيين عادة . وقد حاول البعض إرجاع هذه الظاهرة إلى ميل الفرنسيين إلى الجوانب النظرية ووضع القوانين .

وسواء صح هذا التعليل أو ظهر قصوره ، فإن أصول المذاهب الأدبية فرنسية الصياغة والمزاج بصفة عامة ، وتأثرت مبادئها بأطوار الحياة الفرنسية أكثر مما تأثرت بالحياة في أي موطن آخر .

أما في أدبنا العربي فقد ظهرت آثار المذاهب في أدب الكتاب بفنونه المختلفة ، وفي اتجاهات النقاد أيضا ؛ فقد قام البارودي — بالنسبة للشعر العربي — بما يشبه الإحياء الكلاسيكي والعودة إلى المنابع القوية ، إذ رفض تقليد عصر الضعف : العثماني والمملوكي ، واتجه إلى العصر العباسي وما سبقه وراح ينشر شعره ويقلده ، ويمثل شوقي قمة هذا الاتجاه في عنايته باللغة والاهتمام بالفكرة مع رعاية الأصول الفنية التي وضعها القدماء للشعر مثل التزام البحر الشعري ووحدة البيت ، والكتابة في حدود الأغراض المعروفة كالمدح والرثاء والحماسة إلخ ومع ذلك اخذ شوقي بقدر وافر من التجديد في مجال المسرح .. ومضى على محمود طه وجماعة أبولو في حدود الإطار الرومانسي ومهدوا للرمزية التي نراها سائدة الآن .

وفي الرواية تبدأ رومانسية على يد هيكل ، في رواية « زينب » إلى أن يظهر جيل محمود تيمور ويحي حقي والحكيم فتبدأ الواقعية التي مهدت لظهور جيل من الواقعيين في الأربعينيات ، هو نفسه الذي بدأ يتجه إلى الرمزية ، ونجيب

محفوظ أهم كاتب يعطي تتبع أعماله هذا الرأي .

أما في مجال النقد فسنجد رشاد رشدي يتجه إلى النقد الجمالي محققا مبدأ دعاة « الفن للفن » التي نشطت في أعقاب الرومانسية . على حين كان طه حسين ناقدا لغويا ذوقيا ، وانتهى محمد مندور إلى النقد الايديولوجي ، مطبقا مبادىء الواقعية الاشتراكية .

وسنستطيع أن ندرك هذه الجوانب حين نتعرف على المذاهب الفنية ذاتها ، في إطار تدرجها التاريخي .

١ — الكلاسيكية Classicism

ربما جرت كلمة « كلاسيكي » على ألسنتنا أحيانا بمعنى تقليدي ، أو متمسك بالأساليب القديمة ، وهذا القول يتضمن جانبا من الصواب وجوانب من النقص ، ووجه الصواب فيه أن الكلاسيكية تعني اتباع مجموعة من الأصول الفنية والخضوع لها تماما وعدم الخروج عنها . أما هذه الأصول أو القواعد فمتعددة ، وهي ما يجب أن نعرفه .

وقد أطلقت الكلمة في عصر النهضة الأوروبية — القرن الخامس عشر وما بعده — على الأدبين الإغريقي واللاتيني ، اللذين اعتُبر تقليدهما أساسا للنهضة في أوربا ، فعندما وقعت القسطنطينية في يد الأتراك رحل مثقفوها إلى أنحاء أوربا وبخاصة إيطاليا ، ومعهم تراثهم الأدبي ، وأخذوا في نشره ، وسرعان ما أصبح المثل الأعلى للمتأدب الحديث ، يحاكيه ويحاول أن يجاري أساليبه وأشكاله .

وهكذا صارت كلمة «كلاسيكي» في عصر النهضة صفة للأدبين الاغريقي واللاتيني ، كما ستصير كلمة « الكلاسيكية الجديدة » New Classicism صفة تطلق على هذا الأدب الذي انتجه عصر النهضة ، يقلد فيه الأدب القديم ، ويحاول أن يحقق ما اتسم به من نظام وبساطة واعتدال واتساق في الشكل الفني .

والكلمة في معناها اللغوي تدل على : وحدة في الأسطول ، أو فصل مدرسي

أو طبقة ، وفي الأدب صارت وصفا للأدب الذي يكتب للطبقة المثقفة ، أي الأدب الرفيع .

وقد اعتبَر أدباءُ عصر النهضة كتبَ أرسطو بمثابة القوانين الأساسية للكلاسيكية ، فاهتموا بكتابيه : الشعر والخطابة بصفة خاصة ، وراحوا يتدارسون ويستمدون منهما غاية الأدب ووسائل الأديب ، ويقرأون نصوص الأدب الإغريقي ، ويفهمونها من خلال تحليل أرسطو لها ، وتعليله لوجه الجمال فيها ، ويحاولون تحقيق ذلك في أدبهم .

وقبل أن نتعرف على هذه المبادىء التي وضعها أرسطو ، يحسن أن نعرف أن عصر النهضة كان يشبه — في بعض ملامحه — عصر الحضارة الإغريقية ، ثم الرومانية ، فهو قائم على مجتمع طبقي ، يقوده الملوك والفرسان ، ويلعب فيه البطل العظيم دورا واضحا ، وفي هذا المجتمع ينصرف العبيد ومن يشبهونهم إلى الأعمال ، ويخلو السادة للتفكير والتأمل ، أو مزاولة السياسة ، أو ممارسة الحرب . والأدب الكلاسيكي تعبير عن حياة هؤلاء السادة وعالمهم الخاص القائم على الفكر ، الذي يحترم « الأصول » ، ويراعي الأدب العام ، وعلى البطل المرموق الذي لا يخرج عن طوره أو ينفعل ، ويواجه تَبِعَةَ أعماله في بطولة لا تعرف التردد أو التهرب ، وينهض لأداء الواجب تحت أية ظروف . فهذا التشابه الاجتماعي العام كان وراء إيثار عصر النهضة للكلاسيكية وإحياء مبادئها ، وكان وراء ازدهار فكرها وفلسفتها ، كما كانت المرحلة نفسها مرحلة الاهتمام بالفلسفة والاحتكام إلى العقل ، وقد تغيرت — في عصر النهضة — النظرة إلى الإنسان ، فلم يعد آثما بطبعه ، بل هو طيب يميل إلى اتباع العقل ، ويمكن هدايته بالنصح لا بالقسر ، وإذا كانت الفلسفة القديمة في مجموعها إغريقية ، وكانت أعظم القوانين القديمة هي قوانين الرومان ، فمن الطبيعي أن يلتفت عصر النهضة إلى الشعوب التي أبدعت هذا التراث الفكري الخالد ، وأن يعيد النظر في أدبها ، الوعاء التلقائي لفكرها ونظام حياتها .

١ — وقد اهتم أرسطو في كتابه « الشعر » بالأساس النظري الـذي تقوم عليه الفنون . وهذا الأساس عنده هو « المحاكاة » Imitation . يعني محاكاة الشاعر للحياة الواقعية وعدم معاندة منطقها وقوانينها ، وهذه النظرية لها أساسها في فكر أفلاطون — أستاذ أرسطو — حين تحدث عن « عالَم المُثُل » ورأى أن عالمَنا الواقعي ما هو إلا ظلال لذلك العالم المثالي الذي يتضمن جوهر الأشياء والحقائق ، وعالمنا هذا مجرد صورة لها .. أو محاكاة .

فالمحاكاة ، أو احترام قوانين الحياة ، وعدم التعسف والافتعال ، أو معاندة الطبع الإنساني ، أساس فلسفة الفن عند أرسطو ، ولعل هذا سبب في اهتمامه بفن المسرح وفن الملاحم ، وإهماله للشعر الغنائي لنزعته الفردية ، فربما اعتبره أدخل في الموسيقى منه في الأدب ، وكذلك اهتم بالمسرح أكثر مما اهتم بالملحمة Epic ، فهما معا يقومان على المحاكاة ، ولكن المسرح يحاكي الفعل ، والملحمة تُرْوى بطريق السرد ، وهذا يعني أن المسرح أرقى وأقدر على تصوير حياة الناس .

والمحاكاة لا تعني الخضوع الحرفي المباشر للحياة الواقعية ، فالفن صناعة ، وله أصوله ، والكاتب يتدخل بالانتقاء والاختيار ، ليصنع لنا عملا فنيا فيه وحدة وتماسك ، وبين أجزائه انسجام وتكامل ، وله هدف أو فكرة محددة يجب أن ينتهي إليها . ولهذا كله تتجلى عبقرية الكاتب في الوقوع على الفكرة ، واختيار الحكاية التي باستطاعتها أن تصور هذه الفكرة أمام الناس في شكل مسرحي فيه تشويق وتوقع ، واختيار الأجزاء أو المراحل التي تنمو الحكاية من خلالها بطريقة طبيعية لا تصدم الذوق ولا تعاند منطق الحياة ، بل يشعر المتفرج أن هذا هو الذي يحدث بالفعل ، أو يمكن أن يحدث بطريق الاحتمال . ولهذا يبدو الشكل في العمل الفني أكثر جمالا من « الأصل » الذي استُمِد منه وهو الحياة نفسها ؛ لأن الأفعال في الحياة العادية غير مترابطة بطريقة منطقية ، وهي في حالة « سيولة » دائمة ، لا أول لها ولا آخر ، في حين أن العمل المسرحي

يقوم على حدث أساسي ، ينقسم إلى مجموعة من الأحداث الصغيرة ، التي تتوالى في مراحل من العرض إلى العقدة إلى الحل . فله بداية نشعر أمامها بأن حدثا ما يولد أمامنا الآن ، وله نهاية نشعر أمامها بأن هذا الحدث قد اكتمل ، وليست الحياة كذلك .

وقد قسم أرسطو المسرحية الى نوعين : المأساة والملهاة Tragedy & Comedy وسنعرف شيئا عن ذلك حين نؤثر فن المسرح بوقفة قصيرة . ولكننا نمضي الآن لنتبع ملامح الكلاسيكية .

٢ — ومن المبادىء الكلاسيكية الأساسية جودة الصياغة والاهتمام باللغة ، وأرسطو لم يعترف بغير الشعر لغة للمسرح ؛ لأن الشعر هو الأقدر على اختبار مقدرة الأديب اللغوية ، حيث يلعب الإيقاع دورا مهما في تجميل العبارات ، وحيث لا تصير الصور البلاغية والزخرفة اللفظية ممجوجة أو مستكرهة كما يحدث لو وضعت في سياق نثري . وهذه اللغة يجب أن تكون جميلة مصقولة فصيحة واضحة في آن واحد ، بعيدة عن التكلف والإسراف في الزخرفة ، لأن الوضوح هدف من أهدافها ، والوضوح اللغوي يعني من البداية وضوح الفكرة والغاية التي يتوخاها الكاتب ، فالفكرة المدركة بوضوح هي التي يمكن ان يعبر عنها بوضوح .

٣ — والاهتمام بالشكل الفني من جوهر المفهوم الكلاسيكي ، فأهم ما يتميز به العمل الكلاسيكي الفخامة والاتساق ووحدة الانطباع . إننا حين نتأمل هياكل المعابد الإغريقية أو الأعمدة الرومانية أو التماثيل . سنجدها تمنحنا هذا ألإحساس بالروعة والفخامة ودقة الصقل وتكامل الشكل وعظمته ، كأن المعبد أو التمثال صب صبا ولم ينحت من أجزاء متفرقة .

وحرْصُ أرسطو على أن يكون الشعر لغة للمسرح ، وتمسكه بالفصاحة والبساطة معا ، ودعوته لالتزام الأوزان.. كل ذلك لتحقيق الاتساق والتماسك. ودعوته إلى المحاكاة ، ورعاية المنطق ، وتسلسل الحوادث — في المسرحية —

بطريق الاحتمال أو الضرورة ، أي احترام قانون السببية ، هدفه النهائي أن تتلاحم أجزاء العمل المسرحي . وكأن المَشاهدَ أو الفصول مشهدٌ واحد لا يمكن إسقاط جزء منه أو تحريكه من مكانه .

٤ — والكلاسيكية تقوم على العقل وتعبر عن مدركاته . ولا يعني ذلك أنها تتجاهل العواطف أو تنكرها ، وإنما ترى أن إرخاء العِنان للعواطف يؤدي إلى الجموح والتطرف وعدم الاتزان ، لأن العواطف شخصية فردية تختلف من إنسان لآخر ، أما العقل فهو الحقيقة الكبرى التي يشترك فيها البشر عبر البيئات والعصور . فالكلاسيكية في دعوتها إلى التعبير الفصيح عن المعاني الواضحة المحددة انتهت إلى أن « العقل » هو مصدر الوضوح والقادر على التحديد ، فالكلاسيكية تشع بضوء العقل وتنفر من كل عنف أو إسراف عاطفي ، وإن يكن من الحق أن العقل الذي تصدر عنه الكلاسيكية ليس ذلك التفكير البارد الذي لا يمكن أن يدخل في الأدب ، وإنما هو عقل حار يلتقي فيه الخيال والتفكير والإحساس في مزاج متزن متعادل يحقق المتعة الفنية والمنفعة في وقت واحد . وسيطرة العقل في العمل الفني هي التي تناسب الطبقة الراقية التي كتب لها الأدب الكلاسيكي ، وسيطرة العقل في لحظة الإبداع هي التي ستتيح للأديب أن يسيطر على القواعد والأصول الفنية . أما إذا استسلم لشطحات عواطفه فلن يستطيع الالتزام بأصول الذوق السليم .

٥ — وترتبط النزعة العقلية بشخصية البطل في المسرح الكلاسيكي ، والموضوع الذي تقوم عليه المسرحية الكلاسيكية . فالبطل يخلو من الملامح الذاتية ، ويخضع لمواصفات المعنى الذي يمثله . كالشجاعة أو الوطنية أو الرغبة في كشف الحقيقة ، وهنا تختفي الصفات التي تظهره كإنسان في موقف معين ، ليصير « أي إنسان » في هذا الموقف أو في موقف مشابه ، وهو عادة يمثل الكمال في الصفة التي تخلع عليه ، لا يميل عن مبادئه ولا ينحرف عن غايته ، وكذلك موضوع المسرحية الكلاسيكية ، إنه ليس موضوعا وقتيا مرحليا ، أو ذا

طابع محلي ، إنه موضوعٌ لكلِّ العصور وكل البيئات ، مثل الصراع بين الواجب والعاطفة ، أو تعارض الواجب نحوالوطن مع الواجب نحو الأسرة، أوالصراع بين القوة والقانون ، أو التمرد على إرادة القدر أو الآلهة . هذه الموضوعات — كما نرى — ما تزال تمثل إلى اليوم وتحظى بإعجاب المشاهدين عبر البيئات والعصور ؛ لأنها تمثل موقف الإنسان من الوجود العام ، وليس موقف الفرد من مشكلة بعينها . وهذا الإنسان لا يرتبط بزمان أو مكان ، أي أنه — في المسرحية الكلاسيكية — تختفي ملامح الإقليم ، ولا تبقى إلا القضية المطروحة للحوار .

٦ — وتأتي النزعة الأخلاقية كشعار عام للأدب الكلاسيكي ، فهو دائما أدب أخلاقي ، يرعى التقاليد الاجتماعية وآداب السلوك ، وينصر الخير ، كما تنتصر الفضائل دائما ، وإذا سقط الشخص في خطأ فإن ذلك لا يكون عن عَمْد بل عن جهل ، أو لأن الآلهة أرادت ذلك ، وعليه أن يقاوم مصير الذي يساق إليه ، ولكن لا عليه أن ينهزم انهزام الشرفاء . والأبطال الكلاسيكيون لايترددون في التضحية بأنفسهم في سبيل ما يرَوْنه الواجب ، ويقدمون حق الوطن علـى حقوقهم الشخصية في حالة التعارض ، وبذلك يقدمون الواجب على العاطفة .

ورعاية لهذه النزعة الأخلاقية ، وللاعتدال الذي يحتمه العقل ، يخلو العمل الكلاسيكي من المناظر العنيفة كالقتل على خشبة المسرح أمام الجمهور ، أو بكاء الأطفال من أجل أمهم الضحية ، أو عرض المشاهد العاطفية المكشوفة ، فهذه كلها مؤثرات مزيفة لا تنهض على مقدرة حقيقية عند الأديب ؛ فتأثير العمل الفني الكلاسيكي — في المسرح — يأتي من اختيار الفكرة ، والصراع الذي يدور من حولها ، والصياغة الفنية الراقية التي صيغت بها .

تلك هي الخصائص العامة للكلاسيكية ، وقد اعتنقها أدباء النهضة وحاولوا تحقيقها في أدبهم . وراحوا يقرأون المسرحيات التي أشاد بها أرسطو ، مثل مسرحية أوديب لسوفوكليس ، وهيبوليت ليوربيدس ، ويتخذون نفس الأفكار ، وأيضا نفس أسماء الشخصيات ليقيموا عليها مسرحياتهم . ولهم في

هذا التصرف حجة طريفة ؛ فإذا كان أرسطو قد نادى بمحاكاة الحياة فإن دعاة الكلاسيكية الجديدة دعوا إلى محاكاة الأدب القديم ، باعتباره أكثر جمالا وكمالا من الحياة نفسها التي عبر عنها ، ولكنهم أضافوا تعديلا أساسيا لم يكن منه مفر فقد كانت المأساة (التراجيديا) القديمة تصور العقائد السائدة وبخاصة الإيمان بسطوة القدر ، ونفوذ إرادة الآلهة ، وكان من الطبيعي أن ينفر الكاتب المسيحي في العصور الوسطى أو عصر النهضة من هذا الطابع الوثني في الآداب القديمة ، وهنا وضع الدوافع البشرية مكان الإرادة التي تفرضها الآلهة .. فالبشر يحبون ويحاربون ويفون أو يخونون انسياقا مع تكوينهم الخاص ودوافعهم الداخلية . ولكنه — فيما عدا ذلك — حافظ على كافة الأصول ، فالمسرحية تكتب شعرا ، وتنقسم إلى مأساة وملهاة (أو تراجيديا وكوميديا) دون أي مزج بين الفنين ، وهدفها أخلاقي من الأساس ، ويسيطر العقل على أشخاصها كما يسيطر على هندستها الفنية . إلى آخر هذه القواعد .

وقد تعرضت الكلاسيكية لهجمات متعددة قبل أن تنهار تماما ، حتى في عصر سيطرتها ، فقد كان شكسبير مثلا (١٥٦٤ — ١٦١٦ م) في صميم عصر النهضة وسيطرة الكلاسيكية ، ولكنه لم يعبأ بقواعدها ، واستطاع أن يقدم مسرحيات ناجحة لا تخضع للأصول الفنية الكلاسيكية ، فبين بطريق عملي أن الفن ليس طريقا واحدا لم يعرفه إلا الإغريق والرومان ، وكذلك ظهر النفور من الطابع الوثني الشائع في المسرحيـــات القديمة ، كما نُظر إلى الإسراف في النزعة العقلية على أنه إنكار لقيمة العواطف وتجاهل للطابع المحلي الخاص ، ونظر إلى الاهتمام بالقالب والخضوع للقواعد على أنه إنكار للعبقرية الفردية ..

وهكذا نهض مذهب جديد على أنقاض مذهب قديم ، ليرعى هذه القيم الفنية الثائرة على القديم ، وليعبر عن المجتمع المتغير المتطور ، الذي عجزت الكلاسيكية عن التعبير عنه ، في حدود مبادئها السابقة .

٢ — الرومانسية Romanticism

إن الظاهرة لا تلد ظاهرة أخرى ، وإنما تولد الظاهرة الجديدة من تفاعل أو تآزر مجموعة من الظواهر ، وقد رأينا كيف تولدت الكلاسيكية الجديدة من خلال نشاط الفلسفة العقلية ، وتشابه مجتمع عصر الإغريق ، وما ترتب على سقوط عاصمة الدولة البيزنطية من رد فعل أو صحوة دعت إلى بعث جديد يعتمد على أزهى عصور الماضي .

وحين نتأمل الأسباب التي أدت إلى ظهور الرومانسية ، مذهبا أدبيا رافضا للأصول الكلاسيكية ، سنجد هذه الأسباب في التطور الاجتماعي والفكري ، داخل الإطار الأدبي أيضا .

١ — فمع انتصاف القرن الثامن عشر كانت أوربا قد بدأت حركة الغزو الاستعماري في آسيا وأفريقيا ، وفي أعقاب السيطرة بدأت تتخلى عن طابعها الإقطاعي القديم ، الذي يقسم الناس إلى سادة وعمال زراعيين أو أقنان الأرض بدأت الطبقة الوسطى تنمو بعد السيطرة على المستعمرات والحاجة إلى الجنود والموظفين والتجار الذين يجلبون المواد الخام من المستعمرات ويبيعون لها المنتجات . وبدأت المصانع بدورها تتكاثر وتنشط . فأدى ذلك إلى ظهور المدن وتضخمها بهذه الطبقة الوسطى ، التي أصبحت تريد أدبا يعبر عنها ؛ عن نزعتها العملية ، ومشاعرها الطموح القائمة على النشاط الفردي والعصامية . وقد بدأ

التعالم ينتشر بين هذه الطبقة الجديدة التي تسلك سلوكا تلقائيا لا أثر فيه للتحذلق وادعاء الترفع ، وراحت تتوق إلى أدب جديد فيه هذه الصفات الجديدة ، خال من الزيف والتصنع ، يعبر بتلقائية عن مشكلات الفرد وعواطفه وأحلامه .

وقد كان الكاتب في ظل عصر النهضة يراعي مشاعر جمهوره ، وهو عادة من السادة النبلاء والفرسان والكهنة ومن على شاكلتهم من ذوي الحس المرهف والثقافة الرفيعة والانصياع المطلق للآداب الاجتماعية المقررة . والكاتب كان يراعي هذه الجوانب عن اقتناع بها أو مجاراة لشعور جمهوره الرفيع المنزلة . أما في العصر الرومانسي (وهو ما يمكن أن نقربه إلى الإدراك بالقول بأنه الربع الأخير من القرن الثامن عشر والربع الأول من القرن التاسع عشر) فهذه الطبقة الوسطى — أو البرجوازية Bourgeoisie — أصبحت طبقة متعلمة ، ينبغ من بين أبنائها أدباء ، كما يمكن أن يعتمد عليها الأديب في إعالته ، لأن المطبعة حلت المشكلة ، فمع انتشار القراءة أصبح الأديب يعتمد على كل القراء ، وليس على الطبقة العليا التي كانت تعوله سابقا حين تشتري فنه . وهكذا أصبح الأديب يعتنق قيم الطبقة الجديدة التي تمثل مركز الثقل الاجتماعي ، ويصور أمانيها ويدافع عن حقوقها وتطلعاتها ، أمام الطبقة التي كانت سائدة من قبل .

٢ — وعلى المستوى التاريخي سنجد للظروف العالمية في أوائل القرن التاسع عشر أثرا واضحا في الرومانسية . لقد اكتسح نابليون أكثر مناطق أوربا ، وجعل من إخوته وأصهاره ملوكا وأمراء عليها ، وظلت انجلترا تقود الحرب ضده ، فأيقظت الإحساس بالكيانات الإقليمية ضد هؤلاء الحكام الفرنسيين الغرباء . وهكذا ثارت اسبانيا وايطاليا وغيرهما ، مما كان إيذانا بنشأة الحركة القومية في أوربا . وأمام دوافع الإحساس بالتميّز الخاص لكل إقليم ، راح أبناء كل دولة — بعد سقوط نابليون — يفتشون جوانب تاريخهم الخاص بهم ، ويحيون صفحاته في أعمال روائية وشعرية ، كما انعكس التقديس للوطن على الأعمال الأدبية في صورة الاهتمام بالملامح المميزة لهذا الوطن ، فبدأت الرواية

التاريخية في الظهور ، وهدفها الإشادة بالماضي وكشف منابع القوة فيه ، وبدأت مناظر الغابات والطواحين والقلاع والقرى الصغيرة تظهر في الأدب بعد أن كان الكلاسيكيون ينفرون من هذه التفاصيل ، ومن كل ما يضفي الطابع المحلي أو ينال من التركيز على الفكر ، وهو — في رأيهم — الحقيقة الكبرى لأنه عطاء العقل ، وهو وحده الجدير بالاحترام .

وهناك نغم آخر أضافه نابليون أيضا ، غير اشتعال الإحساس القومي في محاربته — وذلك أنه بعد سقوطه تحطم الشباب الفرنسي تماما ، إذ وجد بلاده وقد فقدت هيبتها وجيشها وجمهوريتها التي كانت تزهو بمبادئها .. وهنا سيطر رد الفعل اليائس الحزين ، الذي يرى أن الحياة لا تستحق أن تُعاش ، وكثرت القصائد والقصص التي تصور اليائسين والمنتحرين والحالمين ، والهاربين من مجتمعاتهم إلى المخدرات أو يهيمون على وجوههم في الغابات التماسا للعزاء في رحاب الطبيعة ، والاستسلام لأحلام اليقظة . وهذه النغمة الحزينة إذا كانت قد نبعت من ظروف فرنسا الخاصة فإن أدبها جعلها ذائعة في الآداب المختلفة .

٣ — وعلى المستوى الفكري سنجد حقوق الفرد في النظام الاجتماعيّ تظهر وتتقرر بالتدريج ، فلم يعد الملك أو الدوق أو الإقطاعي حر التصرف في أتباعه ، ونذكر هنا منتسكيو (١٧٥٥) وكتابه « روح القوانين » ، ولكننا نهتم أكثر بشخص وكتب جان جاك روسو (١٧١٢ — ١٧٧٨ م) لأنه عبر عن رأيه بالفكر والفن معا . ففي كتابه « العقد الاجتماعي » ذهب إلى أن المبرر الوحيد لوجود الحكومة أن تكون معبرة عن الشعب ، وأن تكون السيادة الحقيقية في يده ، فالإنسان يولد حرا حرية مطلقة ، ولا يجوز التنازل عن هذه الحرية إلاّ في مقابل النفع العام ، ولهذا يجب أن يبقى الفرد قادرا على منح الثقة أو نزعها ، وذلك بالتصويت المباشر لجميع المواطنين . وقد وضع روسو كتابا في التربية هو « إميل » وفيه دعا إلى العيش على وفاق مع الطبيعة ، واستلهام الفطرة ، لأن الانسان يولد خيِّرا . ويجب أن تبدأ التربية بإزالة الصعوبات من أمام الطفل ،

لتتاح الفرصة لهذه الطبيعة الخيرة أن تنمو . ويحبذ روسو الابتعاد عن المدن ليرى الطبيعة بوجهها السمح ويترك الصبي الناشيء لنفسه، ويتعلم الطاعة على أنها واجب طبيعي ، وتقدم له المعلومات لا بطريق التلقين بل من خلال إثارة تطلعه. وحين يصل الفتى سن الحب يجب أن يتعلق بمعناه الصوفي الشامل لكافة البشر وللحياة[1] .

كما كتب روسو رواية « هلويز الجديدة » ، والرواية فن جديد ولد في رعاية الرومانسية ، والقصة عن حب نشأ بين أستاذ وتلميذته ، وكان من طبقة دون طبقتها ، فلم يوافق والدها على تزويجه ، لكنه بقي على حبها حتى بعد زواجها من غيره . وقد عرض عليه زوجها أن يقيم معهما اعترافا بحق القلب ، فقبل ، والتهبت عواطفهما من جديد ، وظل حبهما طاهرا ، إلى أن غرقت وهي تحاول إنقاذ طفلها ، وتركت لحبيبها رسالة تقول : « لقد فعلت ما وجب عليّ أن أفعل ، وظللت على خلق طاهر لم يدنس ، وقد احتفظت بحبي لم يَشُبْهُ ندم ولا تأنيب من الضمير . وهذه الفضيلة التي فصلت ما بيننا في هذه الأرض ستجمعنا في مقام الخلد » . وقد أثارت هذه الرواية عاصفة من النقد في حينها ، إذ هاجمها أنصار الكلاسيكية لأنها رفعت من شأن امرأة آثمة ، ولأنها في جمعها بين الحب والفضيلة أضفت طابع الفضيلة على ما هو في الحقيقة – بالمقياس الكلاسيكي – رذيلة ، ومع هذا ظلت « هلويز الجديدة » حدثا فريدا ، نال فيه الفرد حقوقه متحديا نظم المجتمع ، وظل الحب فضيلة ، والوفاء للقلب هو الأساس ، فكما تقول جوليا – بطلة الرواية – : الشريعة الزائفة هي ما يضاد الطبيعة[2] .

ونضيف إلى هذا الجانب الفكري ما تم من تعريف بالآداب التي تنتشر فيها المسحة الروحية المتعلقة بالمثالية ، وهذه النزعة موجودة في الآداب الشرقيـــة

(١) اميل : راجع هذه الآراء تفصيلا في الأقسام الأربعة الأولى من الكتاب .

(٢) راجع : الرومنتيكية ص ١٤٤ ، والرمنطيقية ص ٢٤ ، ٢٥ .

والأدب الصوفي منها بخاصة ، وموجودة في الأدب الألماني أيضا ، والإنجليزي ، وقد قامت مدام دي ستال — كما عرفنا من قبل — بدور في تعريف الأدب الإنجليزي إلى الفرنسيين ، كما تعرفوا إلى الأدب الألماني أيضا .

وإذا كان دعاة الكلاسيكية قد جعلوا من مبادىء أرسطو ركيزة لدعواتهم ، فإن دعاة الرومانسية جعلوا من أستاذه أفلاطون ومن أفكاره سندا لمبادئهم الجديدة ، فقد ألف أفلاطون كتاب « الجمهورية » وفيه بنى عالمه الخاص كما تخيله ، وهذه النظرة المثالية تعني يأسه من استطاعة عمل شيء مع أناس تمت صياغتهم من قبل ، وأفسدتهم المدينة بنظامها الاجتماعي والتعليمي [1] . وقد تحدث أفلاطون — في أساس نظريته في المعرفة — عن الجمال الخالد أو المثالي ، وهو جمال يدركه العقل . أما ما نشاهد من صور الجمال فإن فيها نوعا من الذاتية والفردية ، فليس هناك شيء يشبه شيئا آخر في صورته ، وهذا يعني وجود الوحدة والتنوع في الوقت نفسه .

٤ — ويأتي التمرد على الكلاسيكية من داخل الحقل الأدبي نفسه ، من الأدباء الجدد المنفعلين بكافة معطيات العصر التي أشرنا إليها ، وهذا أمر طبيعي واجهته الكلاسيكية ، وستواجهه الرومانسية من بعد ، وأسباب الحياة هي أسباب الموت والسقوط . لقد فتن الناس بالكلاسيكية ، فتنوا بصنعتها المحبوكة وقوالبها المتقنة ، وأسلوبها الجميل المصقول المحكم ، واتزانها العقلي ونظراتها الهادئة ، فتنوا بهذا كله وظلوا مفتونين به زمنا ، ولكن ما لبث الملل أن دب في نفوسهم ، واجتاحهم السأم حين تغيرت الحياة من حولهم وظل الأدب يكرر نفسه ، فكان من الطبيعي أن يتطلعوا إلى شيء جديد ، يعبر عن حيوية الحاضر وقلقه وحركته ، يعبر عن عالم القلب والمشاعر في فورانه وأحزانه ، ويغادر عالم العقل البارد الثابت ، فهذا العصر القلق المملوء بالمطامح هو عالم القلب والشعور ، ويحتاج إلى من يعبر عنه بطريقة مختلفة ، ولم يستطع

---

(١) مدخل لقراءة أفلاطون : الفصل الأول .

الكلاسيكيون المتأخرون أن يواجهوه في حدود قوالبهم ومبادئهم الثابتة إلى درجة الجمود ، وبخاصة أن المذهب الأدبي في آخر مراحله يتورط في المبالغة ويَهْرَم بدوافع التكرار والعجز عن التحور والمرونة لمواجهة الحياة المتغيرة ، فتكون النتيجة هي القضاء عليه .. وقد كان .

هذا مجموع الأسباب الّتي أدت إلى انتهاء العصر الكلاسيكي وسيطرة الرومانسية التي اعتبرت ثورة فكرية وتعبيرية بحق ؛ لأن الرومانسية هي الأم الطبيعية لكافة المذاهب والأساليب الأدبية التي جاءت بعدها ، وهذا مـــا تؤكده قدرتها على تحطيم الكلاسيكية التي ظلت مسيطرة نحو ثلاثة قرون .

وقد أخّرنا تعريف الرومانسية إلى ما بعد التعرف على الإطار الحضاري العام الذي ساعد على ظهورها ، لأن معنى الكلمة لا يدل على طبيعتها الفنية بصورة مباشرة. والرومانسية مأخوذة من كلمة صارت علما على إحدى اللهجات المنشقة عن اللاتينية ، وصارت أساسا لمجموعة اللهجات العامية التي صارت لغات فيما بعد ، وأهمها الايطالية والأسبانية والفرنسية، وقد قصد الرومانسيون باختيار هذا اللفظ عنواناً لمذهبهم إلى المعارضة بين تاريخهم وأدبهم وثقافتهم القومية ، أي الرومانسية ، وبين التاريخ والأدب والثقافة الإغريقية واللاتينية القديمة ، التي سيطرت على الكلاسيكية وقيدت أدبها بما استنبط منها من أصول وقواعد [1] .

وبعد معرفة الإطار الحضاري الذي أنتج الرومانسية، ومعرفة المدلـــول الاصطلاحي للفظ ، هل نستطيع أن نحدد الأسس الفكرية والجمالية التي قامت عليها الرومانسية ؟

لقد رفعت الرومانسية شعار الحرية في الفن ، وأعلنت التمرد على القواعد

---

(١) الأدب ومذاهبه : ص ٥٤ ، ويذكر « معجم مصطلحات الأدب » أن الكاتب الفرنسي ستاندال مبتدع هذا المصطلح : ص ٤٨٨ .

وفتحت الباب على مصراعيه للمشاعر الفردية وأدب الاعتراف ، وأصبح كل شاعر أو كاتب يبحث عن أسلوبه الخاص مكتفياً بالصدق النفسي كهدف أساسي وارتفع شعار « الأدب تعبير عن المجتمع » فلم يعد تعبيراً عن عالم الإغريق والرومان بملامحه الوثنية ، ومن ثم تبعثرت القواعد الكلاسيكية ولكن لم تحل قواعد جديدة مكانها ، حتى قال بعض النقاد إن هناك اتجاهات رومانسية بعدد الكتاب الرومانسيين . فالرومانسية اصطلاح شامل لعدد كبير من الاتجاهات نحو التغير ، ويمكن تصنيف هذه الاتجاهات بصفة عامة تبعاً لموضوعاتها ومواقفها وأشكالها ، فموضوعاتها تستمد من مناظر الطبيعة والماضي الثقافي لغير البلاد الكلاسيكية (اليونان والرومان) ومن العصور الوسطى والماضي القومي ، والاهتمام بالألوان المحلية الحادة اللافتة للنظر ، ووضع الخصوصيات بدلاً من العموميات ، وتصوير الروح المسيحي ، والتعبير عن التجربة المباشرة ، والفلسفة المثالية ، والعناصر الخارقة ، والليل ، والموت والخرائب والقبور ، والأحلام واللاوعي . وأكثر المواقف تمثيلاً وإيضاحاً للرومانسية هو الفردية . فالبطل الرومانسي إما أن يكون إنساناً معتزلاً لا يفكر إلا في ذاته ينتهبه الحزن والملل وأما أن يكون ثائراً هائجاً ضد المجتمع . وسواء كان معتزلاً أو ثائراً فإنه يلفه الغموض . أما الشاعر فهو نبي ، يجب أن يشعر بقيمته الفردية . ودوره هو التسامي على الحياة التقليدية . وقد فضل الرومانسيون العاطفة على العقل ، كما فضلوا المثالية على الواقع والخضوع لضروراته ، والأدب المعبر عن موقفهم هو الأدب التلقائي ، ذو النزعة الغنائية ، يلفه نوع من الحلم والغموض واختلاط معطيات الحواس [1] .

ونستطيع — في النهاية — أن نجمل أهم التغييرات التي أقرها الرومانسيون ، وبخاصة بعد أن نظمت الحركة ، واهتم بها فكتور هوجو وأصدر مقدمته

(١) الرومانتيكية في الأدب الانجليزي : ص ١٣ ، ١٤ .

المشهورة في صدر مسرحيته « كرمويل » وحاول أن يقنن الحركة ، وأهم هذه التغيرات :

١ ـــ الشعر الغنائي : نهض الشعر الغنائي في ظل الرومانسية نهضة عظيمة ، بل صار هو الفن القادر على التعبير عن عالم الشعراء الداخلي ، وأشهر شعراء الرومانسية من الإنجليز : كولردج ، ووردز ورث ، وشلي ، وبيرون ، وكيتس ومن الفرنسيين هوجو ولامارتين وألفريد دي فيني . وقد اهتم أكثر هؤلاء بشرح مبادئهم . و « هوجو » في مقدمتهم ، وقد رأى أن مادة الشعر هي العاطفة وينبوعه في القلب ، ويجب أن يتجه إلى الشعور لا إلى الفهم ، فيطرق باب القلب لا العقل . أما « لامارتين » فيدعو إلى الشعر المعبر عن ذات الشاعر الخاصة القادرة على التأمل وتتبع المشاعر الغامضة في النفس .

وقد أدت هذه الثورة في مجال الشعر الغنائي إلى التجديد في موضوعاته وفي قوالبه الفنية ، فقد صار أوسع مجالاته الحب ، ولكنه الحب الحزين الدائم الشكوى من عدم وفاء الحبيب ، والثائر على العقبات التي تعترضه حتى لو كانت القوانين أو القيم الاجتماعية .

٢ ـــ أما المسرح فقد تطور شكلاً ومضموناً ، فمن ناحية الشكل لم يعد قانون الوحدات الثلاث (الزمان والمكان والحدث) الذي دعا إليه أرسطو واتبعه الكلاسيكيون موضع اهتمام ، فأصبح زمن المسرحية يمتد أياماً ، وإلى أماكن متباعدة اكتفاء بوحدة الأثر العام ، وظهر اللون المحلي في الثياب والمناظر واللغة كما ظهرت المسرحية النثرية ، فلم يعد الشعر هو اللغة الوحيدة المقبولة للمسرحية ومن ناحية المضمون سقط الحاجز المصطنع بين المأساة والملهاة ، وأمكن المزج بين الفنيين ، وأصبح من الممكن استمداد الموضوعات من التجربة ذات الطابع الفردي ، ومن الماضي القومي الخاص ، وليس من الماضي الذي يمثله الإغريق واللاتين . كما لم يعد التركيز على العناصر الفكرية ، بل ظهرت النزعة الغنائية والطابع الملحمي في المسرح الرومانسي .

٣ — وظهر فن الرواية ، أو لنقل إنه ازدهر ، كما ظهرت الروايـــة التاريخية Historical Novel للإشادة بالماضي القومي على يد والتر سكوت الذي سن قواعدها لمن بعده ، فكان يختار أبطال رواياته من الماضي البعيد ، وخاصة من أبطال العصور الوسطى ، ويجعل للشخصيات التاريخية المكان الثاني في رواياته لئلا يتقيد بحقائق التاريخ ، ثم يبتكر شخصيات أخرى يمثل كل منها طبقة أو اتجاهاً في العصر التاريخي الذي يصفه، ويجتهد في إحياء ذلك العصر في عاداته وتقاليده وملابسه ومقوماته المختلفة . والعقدة الغرامية في روايات والتر سكوت غير ذات بال ، بل كانت لربط الحوادث وإثارة الانتباه. ولكن وجد — في فرنسا — من يعارض هذا المبدأ الأخير ويجعل بطولة الرواية للشخصيات التاريخية ذاتها ، مع إقرار حرية الأديب في تغيير حوادث التاريخ [١] .

وفي ظل الرومانسية ظهرت رواية الشخصية ، حين جعلت من الفرد ومن حالاته النفسية والشخصية موضوعاً للأدب ، وكانت رواية الشخصيـــة طريقاً لظهور الرواية النفسية ، إذ كان المؤلف يشرح أفكاره ومشاعره بصيغة المتكلم ، ومن حيث هو مهتم بكيانه الخاص ، معذب من نفسه أو من قلبه ، كان يحلل نفسه ويرسم مشاعره مباشرة أو تحت ستار شخص مخترع ، وقد ظهرت أيضاً الاعترافات والرواية في شكل يوميات .

تلك أهم إضافات المذهب الرومانسي إلى حركة الأدب ، وهي جوانب جليلة الخطر عظيمة الأثر ، وسنرى ألواناً أخرى من إضافات الرومانسيـــة ، تنفست وظهرت فيما جاء بعدها من مذاهب أدبية ، حتى في تلك المذاهب التي جاءت لرفض الرومانسية .

---

(١) الرومانتيكية : ص ١٦٧ ، ١٦٨ .

إن الإطار الحضاري الذي صنع الرومانسية هو نفسه الذي صنع الواقعية ، حين تطور بعض الشيء في تاريخ قريب ، ومن الصحيح أن للواقعية فلسفتها الفنية وقضاياها الاجتماعية الخاصة ، ولكن بعض الباحثين لا ينظرون إليها كمذهب مستقل ، بل يرونها مجرد أسلوب من أساليب التعبير ، مستندين إلى قربها الزمني من الرومانسية ، وإلى أن أشهر كتابها مروا في كتاباتهم بمرحلة رومانسية أيضاً ، ونحن نوافق على الأسباب ولا نوافق على النتيجة ، فقد ذكرنا من قبل أن الرومانسية حملت في ثناياها بذور ما جاء بعدها من مذاهب فنية ، وهذا يعني أنها انطوت — تلقائياً — على عناصر واقعية ما لبثت أن ازدهـرت واستقلت بأثر التفاعل مع العصر ، فصارت مذهباً له فلسفته الخاصة .

لقد رفضت الرومـانسية القول بالحقيقـة العقلية المطلقة التي نادى بها الكلاسيكيون ، ورأت أن الحقيقة نسبية ، وخاصة ، كما دعت إلى إبراز اللون المحلي . والاهتمام بالقضايا الاجتماعية من خلال العلاقة المتوترة بين الفرد والمجتمع ، كما دعت الرومانسية إلى العناية بالحقائق المادية سواء كان الأدب شعراً أم نثراً ، كما رأت أن الشعر الإبداعي حَرِيّ بأن يطرق الموضوعـات العادية المألوفة ، وأن يعرض الحوادث والظروف الواقعية ، وأن يمثل العمل

الفني الحياة الواقعية كما كانت في العصر الذي يصوره [1] . وهذه الجوانب كلها ستصير من الدعائم الأساسية للواقعية .

لكن مجموعة من التغيرات المنوعة كانت قد تمت ولا يجوز تجاهلها ونحن نربط المذهب الأدبي بعصره ، أو نفسره من خلاله . لقد ساعدت الرومانسية الطبقة الوسطى (البرجوازية) على نيل حقوقها السياسية والاجتماعية فنالتها وأصبحت ذات شأن ، ولكنها مالبثت أن صارت — بدورها — قوة ضاغطة على طبقة العمال الصاعدة المتكاثرة مع نمو الاعتماد على الآلة ، وازدياد الإنتاج ، وصارت هذه الطبقة العُمّالية الجديدة تبحث بدورها عن أدب جديد يتبنى قضاياها ، ويدافع عن حقوقها ، ويصور إنسانها المكافح الشقي الذي تستنزفه البرجوازية القاسية !! فلم يكن مصادفة أن تزدهر الواقعية في أعقاب ثورة باريس (١٨٤٨ م) وكانت ثورة عمالية شعبية ، وليست مثل سابقتها ثورة برجوازية .

وقد قام الفكر الاجتماعي والفلسفي بدورمهم في إقرارالمذهب الواقعي ، ويمكن أن نذكر هنا منتسكيو (١٧٥٥ م) مؤلف « روح القوانين » وفيه حاول أن يكشف عن الأسباب الطبيعية للقوانين الوضعية ، أو : قوانين وضع القوانين فإنه لا يعتقد أن المشرع يصدر القانون بإرادته الخاصة الحرة من كل قيد ، وإنما هو متأثر — يدري أو لا يدري — بطبيعة المجتمع : الحكومة القائمة وأنشطة السكان والدين والعادات وحجم الثروة وعدد السكان ، وإذاً فقد بدأ يلفت الانتباه إلى أثر المجتمع في واضع القوانين ، فمن الطبيعي أن يتأثر الأديب ويفكر في تصوير « البطل » الواقعي ، وهو بطل صنعه مجتمعه وشكّله .

ويتصاعد الاهتمام بالمجتمع إلى القمة في دراسات أوجست كونْت (١٨٥٧م) مؤسس الفلسفة الوضعية ، التي تنظر إلى « علم الاجتماع » على أنه

---

(١) الواقعية في الرواية العربية : ص ٢٥ والمراجع المبينة بها .

قمة العلوم ، وأن العلوم الأخرى جميعاً تصف المجتمع . أما هذا العلم فيفسره وقد لفت كونْت الأنظار إلى الاهتمام بالواقع في ذاته وقياس الظواهر الاجتماعية على الظواهر العلمية ، ومجانبة صيغ العموم والإطلاق ، والبدء من الجزئيات وملاحظة حركاتها وعلاقاتها . وجاء معاصره : جون ستيوارت مل (١٨٧٣ م) ليرسم الطريق العلمي الصحيح الذي يجب أن تسلكه مراقبة الظواهر وهذا الطريق هو « التجريب » . فالتجربة — في رأيه — هي مصدر المعرفة الصحيحة .

وفي تلك الفترة ذاتها تم اختراع وتطوير مجموعة من الآلات تجسم الواقع وتقربه وتجعل السيطرة عليه ممكنة ، مثل آلة التصوير ، والأحماض التي تثبت الصور ، والتليفون ومكبر الصوت والمصباح الكهربائي والترام .

وهكذا في النهاية يمكن وصف هذا العصر ، عصر الواقعية ، بأنه عصر الثقة بالعلم والتعويل عليه في حل مشكلات التقدم ، وعصر الفكر الاجتماعي ، وعصر الطبقات الوسطى والدنيا . وقد جاء الأدب الواقعي انعكاساً لهذه الملامح الأساسية ، وساعدته الرومانسية بما قدمت من عناصر واقعية — أشرنا إليها — وبتورطها في العواطف المنحرفة ، وميلها إلى النّوح والسلبية ، وإهمالها — على أيدي الأدعياء — للأصول الفنية اكتفاء بعنصر الصدق المزعوم . فانتهت الرومانسية برؤيتها الذاتية ، ونزعتها الفردية ، وعواطفها المتأججة ، وأفسحت الطريق للواقعية برؤيتها الموضوعية ، وتصويرها للفرد في إطار الجماعة ، واهتمامها بالتحليل العلمي الذي يبحث عن جذور الدوافع وأسس المشكلات .

وسنجد تعريف الواقعية يشير إلى كافة هذه العناصر ، فهي تعني الأدب الذي يقوم على ملاحظة الواقع وتسجيله دون إسراف في التخيل أو تهويل في العواطف ، وتعني الأدب الذي يأخذ موضوعاته ونماذجه من بين أفراد الشعب أي الطبقات الدنيا ، بعيداً عن الطبقات الرفيعة في وضعها الاجتماعي أو ثقافتها وتعني أيضاً الأدب الذي لا يتناول طبائع الأشخاص بمعزل عن المجتمع ، بل

ينظر إلى هؤلاء الأشخاص على أنهم عجينة رخوة يشكلها المجتمع ، ومِنْ ثَمّ يصور الفرد في إطار من هذا المجتمع .

وهنا يحسن أن نشير إلى أن الواقعية انقسمت إلى اتجاهين ، بينهما ما هو مشترك ، وما هو خاص إلى درجة التضاد : الواقعية الأوربية أو الواقعية النقدية Critical Realism والواقعية الاشتراكية Social Realism .

وواضح من تسمية الواقعية الأوربية أنها نتاج المجتمعات الأوربية ، وقد دعا إليها بلزاك وفلوبير في فرنسا ، وتشارلز ديكنز في إنجلترا ، وكانت رواياتهم تعبيراً عن أزمة الحضارة الأوربية ، وتركيزها على الرفاهية المادية وتجاهلها للعناصر الإنسانية . من هنا كان موقف هؤلاء الكتاب من مجتمعاتهم موقفاً قاسياً متشائماً ، فأهم ما يميز هذه الواقعية الأوربية أنها متشائمة « تسعى إلى تصوير الواقع وكشف أسراره وإظهار خفاياه وتفسيره ، ولكنها ترى أن الواقع شر في جوهره ، وأن ما يبدو خيراً ليس في حقيقته إلاّ بريقاً كاذباً أو قشرة ظاهرية ، فالشجاعة والاستهانة بالموت لو نقبنا عن حقيقتهما لوجدناها يأساً من الحياة أو ضرورة لا مفر منها ، والكرم في حقيقته أَثَرَةٌ تأخذ مظهر المباهاة ، والمجد والخلود تكالب على الحياة وإيهام للنفس بدوامها أواستمرارها ، وهكذا الأمر في كافة القيم المثالية التي نسميها قيماً خيرة ، فهي ليست واقع الحياة الحقيقية ، وإنما هذا الواقع هو الأَثَرَة وما ينبعث عنها من شرور وقسوة ووحشية وما القيم الأخلاقية والمواضعات الاجتماعية إلاّ أغلفة نحيلة لا تكادتخفي الوحش الكامن في الإنسان ، وهو ذلك الوحش الذي عبّر عنه الفيلسوف الإنجليزي الواقعي هوبز بقوله : إن الإنسان للإنسان ذئب ضَارٍ (١) » .

وكان بلزاك يرى أن « حقيقة » الإنسان لا تظهر إلاّ حين تتأزم أوضاعه ويقع في مأزق ، ونماذجه التي يراها تعبر عن فلسفته يستمدها من المحاكم

---

(١) الأدب ومذاهبه : ص ٨٥ .

والمستشفيات : فالمحاكم حيث صراع المصالح المادية ورغبة كل شخص أن يضع الآخر تحت أقدامه ، والمستشفيات حيث صراع الموت والحياة ، والتعلق بالحياة مهما كان الثمن !! وقد صور ذلك في « الكوميديا البشرية » وهو اسم ساخر يعني أن البشرية تعيش مأساة من الصراع والأنانية ، في حين سمى زولا إحدى رواياته باسم « الحيوان البشري » ، وفي ذلك كفاية لنعرف رأيه في الإنسان ، وكيف تحكمه غرائزه وحاجاته العضوية .

وقد كان الأدب الروسي يتحرك في هذا الإطار النقدي أيضاً ، وبخاصة في أدب جوجول ودستويفسكي ، فقد عبر أولهما في « النفوس الميّتة » عن جشع الثراء وفظاعة الفوضى في نظام الدولة وما يستهدف له عبيد الأرض من إذلال وعبر الآخر في « الجريمة والعقاب » عن الحرمان الذي يعانيه طالب نابغة ، وانحرافه وتحوله إلى قاتل بدافع طموحه وحقده الاجتماعي معاً . لقد كانت أوضاع الطبقة العاملة في روسيا أشد بؤساً من نظيرتها في أي مكان من أوربا حين انفجرت ثورة أكتوبر ١٩١٧ معلنة انتصار المبادىء الماركسية ، أو قيام عصر الفلاحين والعمال (البروليتاريا) Proletariat وبدأت تلك الثورة الحاكمة تتدخل وتوجه كافة الأنشطة ولم تُعفِ الأدب من ذلك ، فقد رأت أن يتجه الأدباء إلى اختيار نماذجهم وموضوعاتهم من هذه الطبقة العاملة ، وأن يصوروا انتصاراتها في مجال العمل والإنتاج ، وأن يصوروا — وهذا هو الأهم — انتصار الخير واستقراره في أعماق نفوسها برغم ما قد تفعله من أمور مجافية لهذا الجوهر الأصيل فيها ، إيماناً بالمستقبل وتعبيراً عن الأعماق الحقيقية للإنسان في عرفهم ، فقد رأى هؤلاء الاشتراكيون أن تصوير التفاؤل والإيجابية ، وعدم اليأس من الخير عند الفرد والمجتمع يقوم على فهم عميق وحقيقي للمجتمع وللإنسان ، ولم يغير فيه شيئاً لأن الواقع في رأيهم يبشر بانتصار الخير ، ويجب أن ينتصر الخير .

وإذاً فقد ظهر هذا الاتجاه المتفائل في إطار الواقعية ، وصار منسوباً إلى

دعاته، الاشتراكيين، وهذه الواقعية الاشتراكية تتفق مع الواقعية الأوربية في الاهتمام بالمجتمع لا بالفرد، وبإظهار أثر البيئة في تشكيل الشخصية، وبالاهتمام بالعالم المحسوس والمشكلات الاجتماعية، وبرعاية الملامح المسرفة في دلالاتها الشعبية. وظل الفرق الراسخ قائماً في تشاؤم الأوربية وتفاؤل الواقعية الاشتراكية، كما تتضح في كتابات تشيكوف ومكسيم جوركي وسيمونوف.

وبعد إلمامنا بالتيار الرئيسي للواقعية، وانقسامها بين التشاؤم والتفاؤل، يبقى إتجاهان آخران ارتبطا بها واعتمدا على فلسفتها النظرية القائمة على رفض العواطف المسرفة والإيمان بالحيدة العلمية والاكتفاء بوصف الظاهر وجعله دليلاً على التغير في الأعماق:

الأول: هو ماأضافه إميل زولا، وعرف باسم« الطبيعية » Naturalism — التي يعتبرها البعض مذهباً قائماً بذاته، ولكنها مجرد إضافة في الإطار الواقعي وهي تعني في أرحب معانيها عودة الفن — والقصة بصفة خاصة — إلى الطبيعة، ولكن زولا يحدد معالم مذهبه بطريقة أدق، فالطبيعية هي واقعية علمية. إنها الواقعية التي تقبل وتمارس الطريقة العلمية، إذ تعتمد كثيراً على الافتراض بأن الرغبة الحرة للإنسان ما هي إلا وَهْم، وأن تصرفاته محددة بالوراثة والبيئة، وليس بالبيئة فقط كما ظن بلزاك ومن سار على منهجه من الواقعيين. وقد تطلع زولا إلى تقليد التجارب الكيميائية التي تجري في المعمل، ورأى أن الأديب يمكن أن يقوم بالشيء نفسه مع الإنسان، فلا يكتفي بالملاحظة ووصف ما يشاهد — كما فعل الواقعيون بالنسبة لمجتمعاتهم، وإنما يجب أن ينتقل من الملاحظة إلى « التجريب ». والعالِم لكي يقوم بتجربة فإنه يبدأ بأن يكون لديه فرض أو فكرة سبق التطرق إليها، ثم ينظم تجربته ليؤكد هذه الفكرة أو يلغيها، وسلوكه العلمي يجعله لا يتدخل بإملاء نتائج معينة على التجربة. وعليه أن يتقبل نتائجها دون انحياز.

هذا ما انتهى إليه زولا متأثراً بكتاب ألفه برنار بعنوان: « مدخل في دراسة

الطب التجريبي » ورأى زولا أنه يمكن تطبيق خطوات التجربة العلمية في مجال الأدب ، والقصة بصفة خاصة ، فالكاتب يُعَدّ ملاحظاً ومجرباً ، إنه يعطي الحقائق كما يراها شأنه في ذلك شأن الملاحظ ، وعندئذ يظهر دور التجريبي فيه حيث يقدم تجربته ، أو البحث عن برهان ، فهو يعرض شخصياته في حركتها في إطار قصة معينة ، حتى يوضح أن تتابع الحقائق سيكون طبقاً لمتطلبات حتمية الظواهر التي تستدعيها التجربة استدعاء طبيعياً . ويرى زولا أن هذا الأسلوب يؤدي إلى معرفة الإنسان معرفة علمية ، بالنسبة للفرد وعلاقاته الاجتماعية ، فلا نكتفي بالوصف الظاهري الفوتوغرافي للظواهر والطبائع ، وهو ما فعله الواقعيون، بل يجب بأن نجري تجربة حقيقية على الإنسان، وأن نلاحظ النتائج [1] .

وإذاً ، فالكاتب الطبيعي يؤمن بحتمية الظواهر وجبرية التأثير الوراثي ، وهو لا يلغي ذاتيته المبدعة ، ولكنه يظهرها في اختيار الفرض وتصوير التجربة وملاحظة نتائجها مع أقل تعويل على التخيل أو التصنع اللغوي .

الثاني : يمثله الشعر في فترة سيطرة الواقعية ، لقد تمرد الشعراء أيضاً على الإسراف العاطفي عند الرومانسيين ، وإهمالهم لأصول الفن ، ومبالغتهم في اجترار ذواتهم وتصوير أحزانهم وخيبة آمالهم ، وما أدى إليه ذلك من انغلاق على الذات ، واستسلام للفكر السطحي جرياً وراء البديهة والسهولة . ولكن الشعراء كانوا أكثر ذكاء من أن يطلقوا على نزعتهم الجديدة اسم : الشعر الواقعي ، لما في الكلمتين من تصادم ، فالشعر قد يصور الواقع ولكن من خلال الشعور به ، وليس في صورته الظاهره التي عناها الواقعيون . ولهذا أطلقوا على حركتهم الجديدة هذه اسم البرناسية Parnassianism نسبة إلى جبل « برناس » باليونان ، وهو موطن الإله « أبولو » وآلهة الفنون في أساطير اليونان قديماً ، وهو المقام الرمزي للشعراء [2] .

---

(١) موجز تاريخ النقد الأدبي : ص ١٣٢ ، ١٣٣ .
(٢) الأدب المقارن : ص : ٣٥٩ ، ٣٦٠ .

ومجمل خصائص هذا الشعر البرناسي أنه تجسيمي ، بلاستيكي ، ينقـل لوحات الطبيعة دون أن تخالط ذلك عاطفة ما ، وأنه شكلي ، لعناية البرناسيين بألفاظهم عناية كلية ، فاعتبروا أن الصور الهادئة ، الخالية من الدفق العاطفي ، تسهـِّل التعبير عن الآلام الإنسانية والأفكار الفلسفية ، وأن القصيدة في ألفاظها وأدائها تشبه الذهب بين يدي الصائغ ، عليه أن يضع كل مهارته في منحهـا شكلاً ونقشاً جميلاً ، دون أن يضع عواطفه الخاصة فيها . وهكذا هذبـوا وصقلوا ، فاستوت القصيدة بجهودهم كجواهر الصائغ الماهر ، أو مثل لوحة منسجمة الألوان والصور والأصوات ، وصار الإبداع الفني بجهودهم صنعة ماهرة وجهداً مستمراً لتحقيق جمال الصياغة وتوازن المعاني واعتدال الأفكار في آن واحد ، فصار الشعر كالنحت في تجسيده وجماله المستمد من « تشكيله » وبهذا ظهرت نظرية « الفن للفن » Art for art's sake التي تنظر إلى الفن على أنه غاية في ذاته ، وليس وسيلة للتعبير عن ذات مبدعة ، وهو فن جميل ، مادته هي نحت الصور والأخيلة الجميلة من اللغة على نحو ما تنحت التماثيل من الرخام ، وترسم اللوحات بالألوان . ومن البديهي أن هذا المذهب لا يمكن تحقيقه إلاّ في مجال الوصف .

فنظرية « الفن للفن » ظهرت معارضة للرومانسية التي لا تبحث عن الجمال في ذات الخلق الفني ، بل تجعل الفن وسيلة للتعبير عن مبدعه ، اعترافاتـه وأحزانه .. إلخ دون أن يُعْنَىَ هذا المبدع بتحقيق القيم الأصيلة ، وتحقيق الإحساس بالجمال من داخل الصياغة الشعرية . ولكن تعبير « الفن للفن » فهم خطأً بأنه قد يَعْنِي تحلل الأدب من قواعد الأخلاق ، مما قد يكون منزلقاً إلى أدب إباحي لا يهتم بغير الفن ، دون أن يعبأ باتفاق هذا الأدب مع القيم الأخلاقية أو مناقضته لها . وفهم « الفن للفن» عند الاشتراكيين بأنه يعني عزل الأدب عن الاهتمام بالمجتمع . وتشجيع أدب الأبراج العاجية الذي يكتب للتأمل والتسلية

والمتعة ، دون أن يعبأ بقضايا الجماهير ومشكلاتها [1] .

ومن الواضح أن الظروف التاريخية التي ولد فيها المصطلح هي التي تستطيع تفسيره .

وهكذا يجمع الموقف الموضوعي والاكتفاء بالوصف بين الواقعية والبرناسية مع تأكيد على الفروق بين مذهب دعامته النثر وآخر لم يجاوز الشعر .

ورائد البرناسية هو الشاعر « لوكونت دي ليل » ويحسن أن نقتبس له هذه الأبيات ، وفيها تتجلى النزعة الموضوعية التي تجعل الشعر كمرآة ، تعكس — من خلال الصور — جوهر الأشياء ، وهي من قصيدة بعنوان « البحيرة » : « بحيرة شاحبة ، هي البحر ، ملطخة بالجزر الدكناء ، التماسيح فيها سريعة النماء ، ترنق الماء الرهيب وتقض بالأسنان . وحين يصعد الليل العبوس بخاره وينشره تنطلق زوبعة من البعوض في طنينها الحاد البغيض ، تخرج من الوحل الساخن ، ومن العشب الداخن ، تمور في الهواء الثقيل أفواجاً أفواجا ، على حين هناك فهود وأسود في خلال الأدغال الكثيفة الدجناء ، متخمة من اللحم الحي ، دامية الحلقوم ... وفوق هذه المياه الرحيبة الدكناء وهذه الجزر الأسوانة ، دون انقطاع وبلا نهاية ، يبدو — حائماً — نوع من صمت الموت ، يتمثل دائماً في آلاف الأصوات المكبوته [2] » .

ويمكن — في ختام هذه الأسطر — أن نجمل الملامح العامة للواقعية : لقد ظهر الاهتمام بالمجتمع ، وبمكونات الشخصية الإنسانية . البيئية والوراثية ، كما ظهر التركيز على الطبقات الوسطى والدنيا ، وأثمرت الواقعية اتجاهين — متناقضين من التشاؤم والتفاؤل . ولم تعن كثيراً بتزويق الأساليب بل على العكس ، حاولت أن تقترب من الواقع المعيش في لغته وقيمه .

---

(١) الأدب ومذاهبه : الفصل الخاص بالبرناسية .

(٢) النقد الأدبي الحديث : ص ٤١٧ .

وقد أدت هذه المبادىء العامة إلى ازدهار الفن القصصي في مجالي الرواية والقصة القصيرة معاً ، فهو الأقدر على التحليل الاجتماعي وتتبع الخصـــائص الوراثية ، وقد ظهرت رواية المسح الاجتماعي الشامل حين كتب بلزاك » الكوميديا البشرية مصوراً فيها المجتمع الفرنسي في قطاعاته المختلفة من الريف إلى المدن الصغيرة إلى باريس وطبقاتها وصراعاتها . كما ظهرت رواية الأجيال حين كتب زولا رواية « روجون ماكار » وهي سلسلة قصص عن أسرة واحدة يتتبّع فيها آثار الوراثة وانعكاسات التركيب العضوي على توجيه سلوك الإنسان وصياغة قيمه وتحديد تطلعاته. ولا بد أن نذكر هنا أن القصة القصيرة اكتُشفت ونشأت في رحاب الواقعية ، التي تهتم بالجزئيات ، وتُعْنى بالظواهر ، وترفض التحذلق في التعبير ، وتهتم بالإنسان في إطار من المجتمع ، ومن رؤية موضوعية .

٤ – الرمزية Symbolism

الرمزية أول مذهب أدبي لا يستمد أهم مبرراته من التغير الاجتماعي ، وانتقال مركز الثقل الطبقي ، فالمجتمع الذي دفع إلى الواقعية هو نفسه الذي شهد نشاط الرمزية في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن . لقد كانت الرمزية دعوة فنية ثقافية خالصة ، وفضلاً عن أنه لا يمكن اعتبار المثقفين – في مجموعهم – مجرد طبقة ، فكذلك يمكن القول إن اللجوء إلى الأسلوب الرمزي قد يعني معاندة الاتجاهات الاجتماعية السائدة ، فالفن الرمزي لا يكتب عن الجماهير ، ولا يكتب بلغة يمكن أن تتذوقها الجماهير فضلاً عن أن تدرك مراميها أو دلالات الرموز فيها .

ويمكن أن نتلمس الدوافع التي جعلت من الرمزية ظاهرة في هذه الأسباب التي يمكن أن تكون تلخيصاً لأهم مبادىء الرمزيين وخصائص الأسلوب الرمزي أيضاً :

١ – أدى الإسراف الواقعي إلى ابتذال الأسلوب ، في اعتماده على الظواهر السطحية دون تعمق هذه الظواهر والبحث عن عللها الدفينة . أصبح الكاتب يكتفي بتصوير الأحياء الشعبية أو النماذج المضطهدة ليزعم أنه يكتب أدباً واقعياً ، وهو لا يملك إلا هذا الوصف الفوتوغرافي الظاهري الساذج ، فلم يعد الكتاب يفكرون في عناصر الإبداع الفني وتحقيق جمالياتها في أساليبهم

ليضمنوا لأدبهم الاستمرار والخلود ، بل إن بعضهم — مثل أرنولد بنت — عبر صراحة عن أنه لا يهتم بفكرة الخلود الأدبي ، وأنه يكتب لمرحلته فقط وأن أدبه لن يُقرأ بعد جيل واحد ، ولا يهمه إلاّ أن يؤلف ويحصل على المال ! ! هنا تورطت الواقعية فيما تورطت فيه المذاهب السابقة عليها ، وهو التمادي المسرف في تعميق أسلوبها الخاص دون حرص على الجوانب الجمالية الأخرى أو مراعاة الذوق العام ، حتى راح الواقعيون والطبيعيون — باسم الموضوعية والعلمية — يصفون مناظر ينفر منها الذوق العام، ويصورون تجارب خشنة ليس فيها الصنعة الفنية الذكية التي تحمي ذوق القارىء من فجاجتها .

٢ — وقد تضمنت الرومانسية بذور الرمزية أيضاً ، حين اعترفت بالتجربة الذاتية الشخصية ، وحين جعلت الفرد وعالمه الداخلي ، أي مشاعره وعواطفه . محور كثير من الأعمال الفنية الناجحة ، وكذلك اعترفت الرومانسية بعـالم الحُلْم ، ورأت فيه سلوكاً مقبولاً للهرب من الواقع وتمرداً عليه أو رفضاً له . وهذه الأحلام التي تنبعث من داخل أنفسنا ليست قائمة على مجرد قطع صلتنا بالواقع الخارجي ووضع واقع بديل في مكانه فقط ، بل إنها أيضاً — أي الأحلام — لا تستعمل اللغة الاصطلاحية التجريدية في علاقاتها التي يستعملها الناس ، بل تستخدم الصور والأشكال ، وهي نفس الطريقة التي تظهر لنا بها الأشياء الخارجية ، والأحلام لا تتغير في خصائصها العامة من شخص لآخر . وفي ذلك دليل على أن لكل إنسان في نفسه شاعراً لا يظهر إلا حين ينام ، وإنما يعبر عن معانيه في صور تدل على حقيقة ما يريد . كما راجت في الأدب الرومـانسي مسرحيات وقصائد موضوعها أساطير أو خرافات شعبية . ولكنها أصبحت رموزاً ذات معان عميقة ، كما التفتوا إلى القَصص الشرقي . مثل قصة « علاء الدين والمصباح السحري » . ومن الأعمال الرومانسية التي تضمنت معان رمزية مسرحية « فاوسْت » لجوته . فالشاب فاوست يمثل الرومانسي الظامىء إلى المعرفة ، تحلق روحه دائماً في أجواء خيالية ، متطلعاً إلى الظفر بأشهى متـاع الدنيا وبأجمل نجوم السماء . ويتوق إلى انتزاع حجب الأستار عن الطبيعـة

ليرى وجهها ويكشف سرها، ولكنه في النهاية يعلن إفلاس العقل في الوصول إلى الحقائق الكبرى بوسائله العلمية ، ومِنْ ثَمّ لم يعد أمامه إلا أن يرتمي في أحضان السحر .

كما تضمنت البرناسية جانباً حققه الرمزيون أيضاً ، إذ سعى البرناسيون إلى الكمال الفني ، واعتبار المتعة الفنية غاية في ذاتها ، فقد دعا بانفيل رافع شعار « الفن للفن » إلى إعتبار رسالة الفن محدودة فيه، ولا غاية للفن إلا الفن نفسه، وأن كمال الخلق الفني هدف من أهداف الأدب المقدسة. وقد وافقهم الرمزيون على النتيجة وإن التمسوا أدلتها من مصادر متعددة ، كالشعر الكلاسيكي ، ومشاهد الهياكل التاريخية ، وتماثيل عصر النهضة ، والتكوين السمفوني للموسيقى [1] .

٣ — وتلعب اللغة دوراً مهماً في تركيب العمل الرمزي وصياغته وبخاصة الشعر، وقد ثار الرمزيون على اللغة الاصطلاحية التي يكتب بها الأدب وبخاصة الشعر ، ذلك أن الكلمات لكثرة دورانها على الألسن وابتذالها في الاستعمال قد اهترأت وفقدت معناها القديم . إن كلمات مثل : الإيمان والحب والمبدأ والحرية مثلاً ، كلمات عظيمة غيرت وجه التاريخ وحمل لواءها قادة الحضارة الإنسانية ، ولكنها الآن تستعمل استعمالاً مبتذلاً دون أن نفطن نحن لهذا التدنّي الذي أصابها ، فيقول أحدنا إنه يحب نوعاً من الطعام ، أو إن من مبادئه ألا يعمل يوم عطلته ! !

وهناك نقد آخر يوجهه الرمزيون إلى اللغة ، فهي باصطلاحاتها المحددة تعجز عن وصف الإحساسات التي تتبدل وتتغير بلا نظام أو من خلال منطق خاص . تستطيع اللغة أن تصف منظراً خارجياً ، لكنها حين تتطرق إلى وصف العالم الداخلي للنفس ، وهو عالم غامض غارق في الصور المبهمة والرؤى غير

---

(١) الرومنتيكية ص ٥٦ — ٧٠ ، والرمزية : ص ٨٦ .

فماذا فعل الرمزيون تجاه اللغة ؟

للتخلص من تقليدية الاستعمال اللغوي وابتذال معاني الألفاظ لجأ الرمزيون الى ما يسمى بتراسل الحواس ، أي إسقاط الحواجز بين الحواس الإنسانية ، أي وصف مدركات كل حاسة بصفات مدركات الحاسة الأخرى ، ومِنْ ثَمّ توضع الكلمات في علاقات جديدة غير مألوفة أو متوقعة ، كأن توصف المرئيات بصفات المسموعات . وتوصف المشمومات بصفات المذوقات مثلاً ؛ فالصمت الناعم ، والصباح المعطر ، والظلام العميق ، والضوء الرحيب ، وأمثالها . من التعبيرات التي صارت مألوفة في الشعر الرمزي .

وهناك جانب آخر أضافه الرمزيون لتصير اللغة أكثر قدرة على الاقتراب من عالم الباطن ، وذلك بتجنبهم للعبارات ذات الدلالة القاطعة . أصبحـوا يعتمدون على الكلمات ذات الظلال ، والعبارات المُوَقّعة ، فظلال الكلمات وموسيقاها يمكن أن تعبر عن حالات نفسية تعجز اللغة الاصطلاحية عن التعبير عنها . من هنا تتكاثر الجمل المبتورة والعبارات الناقصة والنقط وعلامات التعجب والاستفهام في القصيدة الرمزية . فكأنّ الشاعر يطلق ومضة الضوء الخاطفة في لفظ قصير أو جملة موقعة ، ثم يترك لخيال القارىء وإحساسه إكمال الشعور المصوّر . ومن أجل هذا يرفض الرمزيون شرح شعرهم ، ويرون أن شرح الشعر وتحليله والبحث عن معانيه قَسْرٌ مضاد لمعنى الشعر وروحه ، فالإحساس لا يشرح لأنه لايمكن تحديده ، والشعر ليس معنى بحيث يمكن الإمساك به ، وإنما هو متعة فنية وتصوير وجداني ، يُكتفى منه بأن يترك أثره النفسي ويفجر طاقات من الإحساسات وسيول من المشاعر والتصورات في نفس قارئه ، دون أن نسأله ماذا فهم من هذا الشعر ، أو بماذا يحس بعد قراءته ! !

٤ -- ومن الواضح الآن أن هذه الأسس الفنية الجديدة نهضت على نشاط علم النفس واتجاه الفلسفة في تلك المرحلة ، دون أن نغمط العناصر التي أشرنا إليها دورها الإيجابي في تكوين الظاهرة الرمزية ، أما علم النفس فقد نشط في

تلك الفترة ، واتجه اتجاها تحليليا ، وكان اكتشاف ما سماه فُرويد « بالعقـــل الباطن » أو « اللاشعور Subconscious » أهمية كبرى ، إذ أظهر أن « الإنسان » الماثل أمامنا ليس هو الشخص الحقيقي ، وإنما الشخص الحقيقي يختبىء في داخله ، في لا شعوره ، في ذلك السرداب الضخم في أعماقه ، الذي ينطوي على ميوله وآرائه الحقيقية ، وعلى رغباته المكبوتة ، وأحلامه وتطلعاته التي لا يجد نفسه قادرا على البوْح بها ، لكنها لا تموت ، بل تظل مترسبة في سكون ، داخل ذلك السرداب الضخم حتى تتاح لها فرصة الظهور . وقد رأى الرمزيون أن وصف الواقعيين للظواهر على أنها الحقائق الماثلة فيه ادّعاء كبير ، وأن العالم الداخلي ، عالم النفس ، هو الحقيقة التي لا تنازع ، ومِنْ ثَمّ يجب على الشاعر أو الكاتب أن يتجه إلى هذا العالم ، وأن يحاول التعبير عنه ، ولأنه عالم غامض متداخل غير محدد ، فإنه لا بد أن يلجأ إلى لغة جديدة ووسائل تعبيرية جديدة تناسب هذا العالم . ولا يَعْني هذا الموقف المؤسس على نظريات علم النفس أن الرمزيين ينكرون العالم الخارجي ، ولكنهم يرون أن هذا العالم الخارجي ليس إلاّ صورة للعالم الداخلي ورموزه . ومن هنا راحوا يستبطِنون عالم الأحلام ، ففي عالم الحلم يتضح كل شيء أمام الفكر ، فيبصر في حوادث الكون ترابطا جديدا لم يتسنّ للعيون أن تراه في حالة الوعي .

أما تأثير الفلسفة فقد أضافه برجسون (١٨٥٩ — ١٩٤١ م) وهو يفرق بين معرفة العالم الخارجي والعالم الداخلي ، عالم النفس أو الذات . إن أهم ما يتميز به العالم الخارجي إمكان تقسيمه واكتشاف قوانينه وإعادة ترتيبه . أما وعينا بذواتنا فعلى النقيض من ذلك ، ففي الوعي الذاتي نُخْبَر التغير في الزمان من الداخل ، فنحن إزاء النفس لا نَعِي سلسلة متعاقبة من الحالات المتميزة ، ولكننا نعي حاضرا باعتباره صادرا عن ماضينا ، وباعتباره صائرا إلى مستقبل لا ندركه في وضوح . و « الزمان » الذي ندركه في هذه الخبرة الداخلية ليس هو الزمن الخارجي ، كما تدل عليه آلة ضبط الوقت ، وذلك « الزمن المتحيز في مكان » ، الذي يقاس — مثلا — بملاحظة المواضع المتعاقبة التي يمر بها عقربا

الساعة ، بل هو خبرة فعلية بالتغير تتداخل فيها مراحل « القَبْل » و « البَعْد » ، ويسمى برجسون هذا النوع من الزمان بالديمومة [1] ، ولا يتسنى للإدراك « المعرفة » بهذا العالم الداخلي عن طريق العقل الواعي ، بل بطريق « الحَدْس » أي الرؤية المباشرة التي تتجلى في ومضة غير زمنية ، وكأنها نوع من الكشف الصوفي ، وبذلك أُلْجِمَ العقل ، وحُكِم على التجربة العلمية في مجال الأدب بالفشل ، وأطلق عقال الروح ، وتُرجمت الآداب التي تغذي الغموض والأسرار والغرابة مثل الأدب الهندي ، والمبادىء الدينية البوذية ، كما ازداد الاهتمام بالأساطير ، وبذلك نشأ ما سمي بالتشوق إلى الأصقاع المجهولة .

وتأتي محصلة ذلك كله في قصائد الرمزيين : بودلير ومالارميه وشلر وفي قصص إدجار ألان بو . ومسرحيات إبسن وميتّرلنك .

في الشعر ظهر عالم الحُلْم والاضطرابات النفسية والعقلية ، وصارت الموسيقى هي المثل الأعلى للشاعر ، فهي لغة عالمية غير محلية ، وتصل بوسائلها إلى مكنون الإحساس ، وهي تعتمد على الإيحاء ، ولا تلقي إلى سامعها بإحساس محدد ، بل تولّد في نفسه نوعا من الهزات والأوهام .. فقد حاول الشعراء الرمزيون إذاً أن يحققوا في شعرهم الخصائص الأدائية في الموسيقى ، فعرف عندهم ما سمي « بالشعر الصافي » الذي يعتمد على الإيحاء والإبهام والإيقاع ، فكما تعتمد الفرقة الموسيقية على عصا رئيسها فيتدفق في أعقاب حركتها سيل من الأنغام ، كذلك تنبجس الدنيا الداخلية بانفعال اللفظة الإيحائية ، وقد أراد الرمزيون أن يحققوا بالألفاظ خصائص الموسيقى الإيقاعية .

وفي المسرح لم يعد الموضوع يطرح بصورة مباشرة ويدور من حولـه الصراع ، وتتناوله الأفكار المتعارضة بالتحليل والتفسير ، وإنما يرمز له في مضمونه الشامل أو في بعض مشاهد المسرحية ، بما يجلو معالمه دون أن يحدده ،

---

(١) الموسوعة الفلسفية المختصرة : ص ٨٨ .

لهذا امتلأت المسرحية الرمزية بالأجواء الغريبة ، والنقلات غير المنطقية . قد تكون المسرحية قريبة من الجو الرمزي ولكنها ليست رمزية تماما ، مثل مسرحية « بيت الدمية » مثلا ، وقد كتبها إبسن النرويجي ، مزيجا من الواقع والرمز ؛ وكذلك الأمر في مسرحية « مفرق الطريق » لبشر فارس .

وهناك مسرحيات رمزية صرفة ، مثل مسرحية « بيلياس وميليزاند » لميترلنك [1] . ففيها تتجلى أهم خصائص المسرحية الرمزية في الاعتماد على الإيحاء ، وإيثار الرموز ، وتصوير الأجواء الغريبة ، وعدم الوصول إلى معنى نهائي للمسرحية اكتفاء بإثارة حالات شعورية وتصوير أشخاص يعيشون الحيرة ويعانون التمزق ، وينتهون كما بدأوا .

وفي مجال الرواية يمكن أن نذكر رواية « ثرثرة فوق النيل » نموذجا للقصة الرمزية ، في اعتمادها على عالم الحُلْم ، واسترسال شخصياتها وراء تداعي الخواطر Stream of Consciousness دون ضابط زمني أو موضوعي والرواية تنتهي إلى مدلول رمزي في هدفها العام ، وهذا هو الفرق الأساسي بين الرمز في الشعر ، يعتمد أولا على أسلوب الصياغة ، والرمز في القصة والمسرح ويعتمد أولا على رمزية الحادثة أو القضية من حيث دلالتها على موقف الكاتب بصورة غير مباشرة . وفي « الثرثرة » يمكن اعتبار « العوامة » في ذاتها رمزا لرأي الكاتب في هذا القطاع من المجتمع ، كما يمكن تأمل الشخصيات واكتشاف الإشارات والآراء والمواقف التي تمارسها ، ومعرفة ما يمكن أن تدل عليه تبعا لذلك .

ومن الطبيعي أن تتفاوت القصائد الرمزية في درجتها من الغموض وقدرتها على استعمال الوسائل التي أشرنا إليها من قبل ، ونؤثر الآن أن نضع مثالا من هذا الشعر الذي جمع شيئا من الوضوح النسبي وحفظ جانبا من القيم الفنية الرمزية

---

(١) انظر تحليل هذه المسرحية تفصيلا في : نظرية الدراما : ص ١٦٧ – ١٧٣ .

في الوقت نفسه . قصيدة للشاعرة ملك عبد العزيز ، وعنوانها : « السمك الميت » .

في كوْم الكلماتِ المُتثالة أبحثُ عن عِرْقٍ ينبِض
عن حرف يرجف فيه الحب
السمك الميت فوق الشاطىء أكداسٌ أكداس ...
لم تثمر عاصفةُ الأمسِ سوى السمكِ الميت .
قلّبْتُ بكفّيّ الأسماكَ العجفاءْ
أبحث عن قلب ينبضُ
عن جسم لم يُثلِجْه الليل ..
الليل الخوّان رمى الأسماك
ميتة للشطّ القفر
تلمع تحت الفجر
كدموع جمّدَها يأسٌ مر !

* * *

يا صوت الريح النواحةِ في فلَوَات الليل
الليل يعود يعود الليل بلا ألحان
الأنجم غارت تحت الغيم
وأناخ الصمت
كفنت الأسماك المثلوجة في نسج الأحزان
وحفرت القبر حفرت القبر .

نذكر هذه القصيدة كنموذج للقصيدة الرمزية التي لا يتعسف فيها الشاعر بفرض رموز غامضة أو معان تائهة ويتركنا في عماء لا ندري ، أو لا يمكن أن نحدد لها مضمونا مقبولا ، وإنما يطلق الشاعر ومضات كاشفة تشير إلى الطريق الذي يخوضه الرمز مستهدفا بلوغ غايته الفنية والفكرية : الفنية في اتساق وتكامل

المعمار الفني للقصيدة أو تجانس الهيكل – والفكرية في إمكان اكتشاف الموقف الإنساني للشاعر من قضية بعينها .

عنوان القصيدة يشير إلى أنها قصيدة رمزية ، والشاعرة لا تكشف عن مرادها بأن السمك الميت هو الناس أنفسهم ، لا تكشف عنه في فجاجة ولا تطمسه بحيث يصير غامضا ملتويا ، وإنما يمضي التعبير الرمزي في خط الوسط تماما بين المحدد واللا محدد ، فقد افتقدت الشاعرة الحب والتعاطف وحرارة الحياة ، بحثت عنها في أكوام الكلمات فلم تجدها فخرجت إلى الحياة تبحث عنها بين البشر فوجدتهم كالسمك باردين أمواتا متشابهين فدفنت الأمل في وجود التعاطف بينها وبين الناس وحفرت له قبرا .

وقد ظهرت التعبيرات اللغوية المعتمدة على تراسل الحواس : فالكلمات كوم منثال ، والحرف يرجف ، والليل الخوان ، واليأس المر ، وأناخ الصمت.. جاوزت المألوف من صور الاستعارة والكناية ، إلى أوصاف تعتمد على التراسل الذي أشرنا إليه ، ممـا يؤدي إلى نشر جوّ من الغموض والدهشة الممزوجة بالترقب والتأمل ، وهو ما لا يتاح لصياغة تقليدية الكلمات فيها محددة المعاني محددة العلاقة .

لقد تعرفنا — في الصفحات السابقة وبإجمال شديد — على أهم المذاهب الأدبية التي تطورت من خلالها الآداب الأوربية في مجموعها عبر خمسة قرون ، وقد لامس آخرها — المذهب الرمزي — بدايات القرن العشرين كما رأينا ، واستمر معه ربما إلى اليوم . ولا نشك في أن الرمز أعلى وسائل التعبير والخلق الفني حين تكتشفه وتشكله موهبة كبيرة ، وذلك لقدرته على التعبير عن المعاني الكلية ، وبعده عن المباشرة ، وقيامه على نوع من الحوار بين المؤلف والقارىء ، فالرمز لا يكتمل أو لا يفضي بسرّه إلاّ لقارىء على جانب من الوعي ، يملك قدرة الربط والتأويل والاستشفاف . كما يستطيع الرمز — ببعده عن المباشرة والتحدد — أن يتجول بقدر من الحرية لا يتاح لغيره — عبر المناطق الخطرة أو المحرمة في النفس الإنسانية ، والسياسة والمجتمع والحضارة ... وما إلى ذلك من جوانب قد يجد الكاتب الواقعي معارضة في التطرق المباشر إليها ... ومع هذا لا يمكن القول بأن هناك فترة أو عصرا يمكن أن يسمى عصر الرمزية ، على نحو ما قيل عن العصر الكلاسيكي أو العصر الرومانسي أو الواقعي ، فلم تكن الرمزية مذهبا أو اتجاها شاملا يغمر كل أشكال ووسائل الإبداع الفني في إطاره ، ومع صحة القول بأن الرمزية لم تكن وليدة تطور اجتماعي بقدر ما كانت تعبيرا عن إدراك علمي وثقافي خاص ، فإن عجزها عن أن تصير إطارا شاملا للعصر في مجمله لا يرجع إلى خاصية فيها بقدر ما يرجع إلى طبيعة العصر — القرن

العشرين – وهو عصر متمرد قلق ، يجمع بين الأضداد من النظر الكلي إلى تفتيت الذرة ، ومن قيام مؤسسات السلام إلى مزاولة الحروب المستمرة وما يتبع ذلك من تناقض بين وضوح النزعة الإنسانية على المستوى الفكري إلى بلوغ الاستعمار أقصى مدى أتيح له على المستوى السياسي والاقتصادي .

من هنا تميز القرن العشرون بمجموعة من الملامح نتيجة لتلك السلسلة من الحروب الشاملة الطويلة التي عاناها الإنسان وعصفت بأمنه وطموحه إلى حياة مستقرة ، ونتيجة للتقدم المستمر في اكتشاف وسائل التدمير التي تهدد كل المنجزات الحضارية بالدمار النهائي . ونتيجة للمكتشفات العلمية التي تزيد من سيطرة الإنسان على هذا الكوكب ، وتتعداه إلى الكواكب الأخرى ، دون أن يتوازن ذلك مع سيطرته على مستقبل الإنسانية ذاتها . وإذا كان القرن الماضي قد شهد تحرير الأفراد من الرق ، فإن هذا القرن شهد سقوط أمم بأكملها في رق التخلف وتبعية الفقر للثراء والعجز للقدرة . وهكذا استشرى مرض العصر على كافة المستويات وكل البيئات تقريبا ، وهذا المرض هو القلق وفقـــدان الثقة في المستقبل . تعانيه العلاقات الدولية . كما تعانيه علاقات الطبقات داخل المجتمع الواحد ، وتعانيه علاقات الأفراد ، كل مع ذاته ومع بيئته ، فكثيرا ما تصير القدرة التي تملكها « الدولة » في مجالات العلم والاقتصاد قيدا على حريات الأفراد ، أو هي في أحسن الظروف لا تضع الحريات الخاصة موضع الاعتبار . وهكذا لن نستطيع أن نضع أدب القرن العشرين وتياراته المتعددة إلى درجة التعارض أحيانا داخل إطار واحد أو تحت عنوان كبير ، إلا أن نقول إن كافة هذه التيارات تلتقي في تعبيرها عن قلق العصر ، وأنها أشبه ما تكون بردود فعـــل خاصة عن هذا القلق سواء كانت متفائلة أو متشائمة . معقولة أو لا معقولة ، وأنها تؤمن بالإنسان وتحفزه إلى ضرورة التغيير ، وإن اختلفت – فيما بينها – الصورة التي تدعو إلى تغييرها ، أو التغيير إليها .

لقد شهد القرن العشرون الدعوة إلى المستقبلية Futurism التي ظهرت

لأول مرة في إيطاليا ودعا إليها الشاعر مارينتي في بيان رسمي صدر سنة ١٩٠٩ كما شهد الدعوة إلى التعبيرية Expressionism التي ظهرت في ألمانيا قبيل الحرب العالمية الأولى وازدهرت في أعقابها ، كما عرفها الأدب الروسي قبيل الثورة التي قضت عليها ، وشهد الدعوة إلى السريالية Surrealism التي أفادت من المستقبلية والتعبيرية ، كما أفادت من الرمزية أيضا ، وقد بلغت أقصى مدً لها على يد اندريه بريتون الذي أصدر منشورا سنة ١٩٢٥ يشرح فلسفتها ويحدد مفاهيمها الفنية ، وشهد الوجودية Existentilism التي يمكن اعتبارها أقوى المذاهب الأدبية في القرن العشرين وأقدرها على الاستمرار ، بما كسبه لها سارتر من أنصار في أعقاب الحرب العالمية الثانية ، بقدرته على فلسفة الأدب أو تأديب الفلسفة . وباعتناقه للاتجاهات السياسية الأكثر تقدما وإنصافا للفرد وللمجموع . وبقدرته — من خلال المواقف — على تجديد فكره وركوبه موجة المستقبل ، وحسن قراءته للتطور الحضاري وضروراته . ثم يأتي العبث أو اللامعقول Absurd كنهاية متطرفة لهذه الاتجاهات السابقة ، وقد ازدهر مع إقبال النصف الثاني من هذا القرن العشرين .

فإذا أضفنا إلى هذه المذاهب : الواقعية الاشتراكية Socialist realism المتفائلة ، وهي تفريع على الواقعية النقدية ، كما قدمنا ، وقد صدر بيان عن اتحاد الكتاب السوفيت سنة ١٩٣٤ يحدد مفهومها باعتبارها المذهب الرسمي للأدب السوفيتي — صرنا على معرفة بأهم المذاهب الأدبية في القرن العشرين .

وهذه المذاهب تتصف بمجموعة من الخصائص ، أولها ما أشرنا إليه من أن أي واحد منها لم يستطع أن يكون إطارا شاملا لحركة الأدب والفن في عصره . على الرغم من أن بعضها — على الأقل — كان على صلة قوية باتجاهات الفنون التشكيلية والموسيقى في مرحلته ، وكان يتخذ أسسها الفنية أساسا له ، فقد كانت المستقبلية — مثلا — وراء التكعيبية في الفنون التشكيلية ، كما كانت التعبيرية مذهبا في الرسم قبل أن تكون مذهبا أدبيا ، وكان أول من أطلق المصطلح المصور الفرنسي

هير في سنة ١٩٠١ وكان بريتون في بيانه السريالي حريصا على الربط بين التعبير باللون والتعبير بالكلمة . على أن هذه المحاولات ليست بدعا في القرن العشرين ، فقد سبقت الواقعية بذلك حين صارت مذهبا في الرسم قبل أن تصير أسلوبا أو مذهبا أدبيا . ولكن الفرق الأساسي يأتي من أننا نجد في تاريخ الأدب مرحلة يمكن أن نطلق عليها « عصر الواقعية » ولا نستطيع أن نفعل الشيء نفسه مع السريالية أو الوجودية . لقد تعددت المراكز الثقافية ، ولم تعد الريادة المذهبية أو صناعة المذهب الأدبي وقفا على غرب أوربا .. لقد دخلت أمريكا بحجمها الهائل ، ونشطت الماركسية في بقاع عديدة من العالم في أمريكا اللاتينية وباقي العالم الثالث ، وغزت عديدا من بقاع أوربا غزوا فكريا واضحا ، وصارت جزءا من مذاهب أدبية لم تتخذها شعارا ، كالسريالية في بعض مراحلها ، والوجودية عند سارتر ، فضلا عن الأدب السوفيتي ، وليس الروسي فقط ، والأدب الإيطالي ... وثاني هذه الخصائص تعبير المذهب الأدبي عن عقيدة سياسية ، أو دخول هذه العقيدة في مضمونه وفلسفته ، وقد كانت المذاهب الأدبية السابقة ذات روابط طبقية ، وربما بقي شيء من ذلك في الواقعية الاشتراكية التي ترتكز على المبادىء الماركسية ، ومن ثم تعبر عن مواقف ومصالح الطبقةالعاملة ، ولكن الصلة في المذاهب الأخرى المعاصرة ليست على هذا القدر من الوضوح والمباشرة والتحدد ، فضلاً عن أنها قد تمزج العقيدة السياسية بالنزعة الإنسانية ، وتجعلهما معاً قضية فنية بعيدة عن الهدف السياسي المباشر .

وقد تعاطفت الحركة الفاشية في إيطاليا مع المستقبلية حين جعلت من مبادئها أن الحرب بمثابة صحة للكون لأنها تقضي على عناصر الضعف وتبقي القادرين على الاستمرار ، وأن العنف يقوم بتطهير الفرد والجماعة من مظاهر الخور والهروب . وقد وقف السرياليون في صف الحركة الشيوعية الدولية آملين من وراء ذلك أن يتحرر الأدب من أغلال اعتقدوا أن الشيوعية ستحطمها ، وتلتقي الوجودية مع الماركسية عبر الدعوة إلى الحرية والالتزام ، مع اختلاف واضح في مفهوم المصطلحين . ويمكن القول بأن المضمون السياسي للمذهب الأدبي

عادة ما يكون حافزاً أو معيناً له في مراحل تكوّنه ، ولكنه لايكتسب القدرة على الاستمرار منه ، فالقيم الفنية الخالصة هي القادرة على إغناء المذهب والإقناع به ، ونستطيع أن نتأكد من هذه المقولة بتأمل المصير الذي انتهى إليه الأدب الروسي حين اعتنق الواقعية الاشتراكية ، وأصبح الهدف السياسي يمثل جوهر محاولات الإبداع الفني ، ولقد عادت الحياة إلى هذا الأدب بمقدار ما تراجع الشعار السياسي عن فرض نفسه عليه ، ومع تعاطف سارتر مع الماركسية — في بعض مراحله — لانجدها تلح على أعماله الفنية ، وهذا يعني في النهاية أن الجوانب الجمالية هي أهم ما يميز العمل الفني ويضمن له البقاء ، وليس المضمون السياسي المتغير ، سواء كان في أسوأ حالاته من طغيانه على التركيب الفني ، أو اعتداله في حدود وضعه موضع الاعتبار أو « الخلاصة » ، فليس الهدف أو الغاية السياسية بمثابة إعفاء للكاتب من رعاية الجوانب الفنية الخالصة ، ابتداء من نوعية التجربة ودرجة صدقها وإقناعها ، ثم تشكيلها أو تحويلها من مرحلة التعبير إلى مرحلة الخلق ، وما يستلزم ذلك من أصول فنية تجب مراعاتها .

وثالث الخصائص للمذاهب الأدبية في القرن العشرين وضوح ظاهرة القلق التي تتدرج بين التمرد النسبي والرفض المطلق لكافة قيم هذا العصر . وهذا الخط قد بدأته الرومانسية حين رفضت الكلاسيكية شكلاً ومحتوى ، فتمرد الكاتب الرومانسي على القواعد والأصول الفنية ، كما تمرد على مضامينها وقيمها الفكرية القائمة على التأمل والاحتكام إلى العقـــل وكبت أو نكران المشاعر الخاصة ، ورفض — عبر ذلك — القيم الاجتماعية السائدة على أسس طبقية . وقد تجاوز قلق القرن العشرين هذا التمرد الفني والاجتماعي المحدود إلى رفض الواقـــع والرغبة في تصوير التجارب النادرة والشاذة ، واجتياز عالم الشعور بأنساقـــه ومنطقه المقبول إلى عالم اللاشعور بكافة ما يحفل به من خلط واضطراب ورؤى غريبة ، وأصبح الجنس والعنف والمغامرة من معالم الأدب المعاصر . لايختلف في ذلك الكاتب المقتدر المشهور والكاتب المحدود الموهبة ، ويكفي أن نتأمل مسرحيات تنسي وليامز وروايات ألبرتو مورافيا — ومن قبله لورانس — أو

روايات كافكا وكامي وسارتر ، بل يكفي أن نقرأ « العجوز والبحر » أو « وداعاً للسلاح » لهمنجواي ، إلا أن الكاتب المقتدر يحمّل عمله الفني معاني ورموزاً إنسانية تجعل من الجنس أو الجريمة أو المغامرة مجرد شكل خارجي يشير إلى حقائق ومواقف إنسانية أكثر جدية وعمقاً .

ولكن أهم ماأنتج القلق الحضاري الذي نعيشه يتمثل — بالنسبة للأدب — في جانبين ، أولهما علاقة الأديب باللغة والشكل الفني بصفة عامة كأداة توصيل ، وثانيهما موقف الأديب المعاصر من المستقبل الإنساني ترتيباً على رأيه في الحضارة الراهنة ؛ حضارة القرن العشرين .

إننا نقرأ الآن أعمالاً فنية ، في المسرح والرواية ، لا تخضع في لغتها وترتيبها للمنطق العقلي المرتب على المقدمات والنتائج ، والمعتمد على الدلالات الموضوعية للغة ، ومن ثم يغمض المحتوى أو المعنى ويفقد ذلك التحدد القديم الذي كان الناقد أو الدارس ينتهي إليه مطمئناً ويناقش المؤلف في جدواه أو قيمته. ويختلف الأمر حيال بعض المذاهب أو الأساليب الفنية المعاصرة ، إذ يكتفي الناقد بالحديث عن « موقف » الأديب المبدع ، الذي قد يكون الطريق إليه هو فقدان المعنى وانعدام المنطقية واستغلاق اللغة أو تقاطع تعبيراتها !! ويأتي الناقد ليسبغ على هذا « الموقف الفني » دلالته الحضارية أو الفلسفية .

وربما بدأ الطريق بمحاولة الرمزيين تجديد اللغة بإسقاط حوائل العزلة بين الحواس ووضع الألفاظ في علاقات جديدة غير مألوفة ، ولا شك أن هذه المحاولة اللغوية قد أدت إلى نتائج تتصل بالشكل الفني ، إذ صارت الجملة اللغوية قصيرة ، وغير مدمجة بتاليتها أو سابقتها ، بل ربما اكتسبت جزءاً من دلالتها من خلال انقطاعها عن السياق ، وقد توسع كتاب الرواية حين كتبوا بأسلوب تداعي الخواطر والاعتماد على تيار الوعي ، في تنمية هذا الاستعمال للغة ، مما حفز المذاهب الجديدة إلى الاهتمام بما يمكن أن يسمى بالحرية اللغوية ، حتى

لقد نادت المستقبلية صراحة — في بيانها المشار إليه سابقاً — بأن الكلمة يجب أن تكون حرة طليقة ، وأن النظام المنطقي للجملة يجب أن يترك جانباً ويحل محله مزيج من الرموز المستقاة من العصر ؛ كأصوات الآلات وروائح المستحضرات الكيماوية ، كما كانت السريالية رفضاً صريحاً للالتزام بالواقع ودعوة إلى تحرير الإبداع الفني من قيود المنطق والاهتمام بالنواميس الأخلاقية والجمالية [1] . ليتجه الكاتب إلى رصد النشاط الحقيقي للفكر في حالاته المتعارضة — كما سنعرف بشيء من التفصيل ، ويتطور الأمر مع الوجودية التي تتجاوز التركيب اللغوي والمعنى الجزئي ليصير التمرد الوجودي في صورة رفض شامل للمألوف واليقين ودعوة صريحة إلى رفض معطيات العصر وقيمه ؛ رفض النظام والعادة والعرف والاطمئنان والثقة بالمستقبل ؛ فذلك كله لا يعني إلاّ السلبية والغفلة . ويصل القلق اللغوي — إن صح التعبير — إلى قمته عند كتاب العبث ، فالجملة معزولة ، والمشهد منقطع والسؤال بغير جواب ، أو الجواب يأتي عن غير سؤال أو لا علاقة له بالسؤال ، ليؤكد عزلة الإنسان ويأسه وأنانيته في الوقت ذاته. على أننا يمكن أن نستكمل أهم خصائص أدب القرن العشرين من خلال الوقوف عند بعض الظواهر المميزة ، ونؤثر منها : السريالية والوجودية ، ثم ظاهرة اللاانتماء ، وأخيراً أهم اتجاهات المسرح والرواية المعاصرة .

والسريالية ، أو مافوق الواقعية وثيقة الصلة بجهود علم النفس التحليلي الذي نهض وازدهر في أوائل هذا القرن ، وأصبح يعوّل على القرائن والأحلام والتخيلات التي مصدرها الذات الفردية ، كما أفادت السريالية من المستقبلية في دعوتها إلى رفض نظام الجملة التقليدي والاهتمام بالرموز ، وأفادت أيضاً من التعبيرية في رفضها للواقع الخارجي الحسّي وتعويلها على الرؤية الشخصية . أو تصوير المشاعر والأشياء كما تبدو للأديب في لحظة انفعاله .

والسريالية موجودة قبل أندريه بروتون ، ولكنها أخذت شكلها المذهبي

---

(1) معجم مصطلحات الادب : ص ١٨٥ و ص : ٥٥٠

المحدد على يديه حين أصدر بيانه سنة ١٩٢٥ — الذي أشرنا إليه من قبل ، وهذا البيان كان جماعاً ذكياً لمبادىء المستقبلية والتعبيرية وإفادة واعية من معطيات علم النفس وما اكتشف من غوامض عالم الفكر والمشاعر ، كان تعبيراً — في الوقت نفسه — عن طموح الفنان المعاصر للسيطرة على العالم وكشف أسرار الوجود الإنساني والنظام الكوني ، بما يجاري ويوازي طموح العلماء لاكتشاف مجاهله وأسراره بالمخترعات الحديثة ؛ إذ أخذت السريالية شكل نظرية فلسفية تقدم تصوراً جديداً للكون ، وهو تصور متأثر بالمرحلة التاريخية التي ازدهر فيها هذا المذهب الفني ، فلم تعد الحضارة الأوربية عالماً مثالياً ، كما لم يعد الدين أو النظام الاجتماعي حلاً مقبولاً لآلام البشرية وما عانت من حرب طاحنة، وإذا كان أكثر السرياليين نشأوا في مهاد الدادية فإنهم مالبثوا أن تمردوا على نظرتها العدمية وموقفها السلبي من الكوارث البشرية ، كما نظروا إلى القيم الفنية الجمالية التقليدية النظرة ذاتها ؛ فهذه القيم — في رأيهم — لم تستطع أن تدفع عن الإنسان ما يتعرض له من محن ، « وهكذا انطلق بروتون دونما وعي — يبحث عن الومضات الشعرية ، لأنها ظلت وحدها ترسل نوراً كلياً القدرة فوق عالم الدادية الحرب . وعوضاً عن أن يستنبط الروايات أو الفلسفات أوأن يفتعـــل القصائد الجمالية أخذ يتربص بأحلامه ، ويترصد الكلام المشحون بالألغاز الذي يولد في الفكر بصورة عفوية بعيداً عن أي تفكير موجه [1] » .

وجوهر الفلسفة السريالية يمكن إجماله في مقولتين ، أطلق بروتون على الأولى « النقطة العليا » وهي حجر الزاوية في التصور السريالي للكون ، ويشرحها « البيان » بقوله : « كل شيء يحملنا على الاعتقاد بوجود نقطة ما في الفكـــر ينعدم فيها إدراك التناقض القائم بين الحياة والموت ، والواقع والخيال ، والماضي والمستقبل ، بين ما يقبل التواصل وما لايقبل التواصل . ومن العبث أن نبحث عن دافع للنشاط السريالي يغاير أمله في تحديد هذه النقطه [2] . » فالاهتمـــام

---

(١) اندريه بروتون والمعطيات الاساسية للحركة السريالية ص ١١.

(٢) السابق ص ١٩

بكشف نقطة التوافق أو التلاقي بين الأضداد هو هدف الأديب السريالي الذي تنمحي في رؤيته الروابط الزمانية والحدود المكانية ليلتقي مباشرة بعالم الفكر والشعور . ويحرص السرياليون على تحديد هذه النقطة العليا بأنها تعبير عن الرؤية الكلية ، فليس وصف « العليا » نكراناً للأدنى باسم الأعلى كما هو الحال في المثالية ، ولا نكراناً للأعلى باسم الأدنى كما هي الحال في المادية ، إنها نكران لتفككهما الوجودي وتوليد لإيجابيتهما المتبادلة وامتلاك لكليتهما [٢] .

أما المقولة الثانية فيمثلها مصطلح « الصدفة الموضوعية » وهي قائمة على اكتشاف بروتون للرباط الطبيعي بين الآلية الذاتية الشخصية والآلية الكلية ، أو بين اللاوعي الشخصي الفردي واللاوعي الجماعي وحتى اللاوعي الكوني [٣] ولا نملك إلاّ أن نربط بين هذه النظرة وبين جهود فرويد ويونج واكتشاف أولهما للاشعور الفردي واكتشاف الآخر للاشعور الجماعي ، وقد كان من أهداف الحركة السريالية اكتشاف الخيط الذي يربط بين ما تفرق من عوالم اليقظة والنوم ، ومزج العالم الداخلي بالعالم الخارجي وتحويل المادة إلى شعر ، ورفض المنطقي والتقليدي دون أن يكون ذلك تورطاً في الفوضى والسلبية ، فرفض المتوارث يعني ارتياد عالم النفس في توتره وعالم الحلم في غموضه ومحاولة الاقتراب من « النقطة العليا » ولن يتم ذلك إلاّ بتجاوز الواقع إلى واقع كوني وإنساني هو الأوفر عمقاً .

وقد ارتبطت الوجودية بشهرة سارتر وكامي ، ولكنها ترجع في أساسها الفلسفي إلى كيركجورد الفيلسوف الدانمركي ، إلاّ أن السابقين قد حوّلا — فلسفتهما وأفكارهما إلى أعمال فنية — قصص ومسرحيات — وتبعهما في هذا السبيل جبرييل مارسيل ، فصاروا أكثر شهرة بالمذهب .

والوجودية تبدأ من الفرد — عكس الماركسية — وترى أن معاناة التجربة

---

(١) السابق : ص ٢٠

(٢) السابق : ص ١٢

الخاصة ومعايشة الخطر هي التي تحقق الوجود الإنساني وتحدّ من عبثيّته التي تفرض نفسها كحقيقة أساسية لمعنى العالم .

هذا هو الإطار العام للوجودية التي تتكاثر مفاهيمها واتجاهاتها بعدد معتنقيها بين وجودية مسيحية وأخرى ملحدة ، ومن ثم يعرفها البعض بأنها التصميم المشترك على اتخاذ نقطة البداية من تحليل التجربة العينية المعيشية ، والهجوم مباشرة على الإنسان بدلاً من مجرد اتخاذه نقطة للوصول بعد اجتياز طريق طويل من التجريدات والقضايا الفلسفية يبدأ بالله والوجود والعالم وقوانين الطبيعة والحياة. كما يعرف بعض آخر – الوجودية بأنها تعني تأكيداً أن الوجود عبارة عن وضع خالص ، أي أنه ليس عبارة عن كمال للماهية ، بل إن الوجود سابق علـى الماهية [1] .

ومن الواضح أن هذا المعنى الفلسفي لاينطبق بكليته على الوجودية كمذهب أو اتجاه أدبي ، فهي في هذا المجال أقرب إلى التعريف الأول الذي يُعنى بالإنسان ويبدأ وينتهي به ويهتم بتجربته المعيشة ويدعوه إلى مواجهة الخطر والانتصار على عبثية الوجود أو لاجدوى هذا الوجود بالدخول في صراع لا ينتهي مع هذا العالم المحدود . هذا مع وجوب الحذر من اعتبار كل أدب يبدأ من الإنسان أو يتباكى على مصيره الضائع في هذا الكون أدباً وجودياً ، فهذا مجرد شكل خارجي أو نقطة بداية تنتهي عند الكاتب الوجودي – من خلال المعاناة – إلى الكشف عن جانب من غموض النفس وتناقضاتها وما تعاني من قلـق وضياع وما يحكم وجودها من عبث وسلبية تحاول السيطرة عليهما ولو بالفناء أو الموت ذاته ، وذلك كله يتم عبر أسلوب تحليلي يكشف عن صدق المعاناة الفردية الذاتيـة بحيث لا تصلح التجربة إطاراً عاماً ، إذ ترفض الوجودية كل صيغ التعميم ، وإن صلحت – من خلال الحقيقة الشخصية المرتبطة بالفرد – كمفهوم كلي شامل في لحظة ارتباطه بموقف من المواقف. وهذا الارتباط بالموقف هو مايعبر

(١) المذاهب الوجودية : ص ٦ و ٧

عنه بالواقع الدرامي اليومي للوجود [1] الذي يعانيه الإنسان منذ الكارثة المروعة التي حلت بالعالم حين نشبت الحرب العالمية الأولى ، فهذه الكارثة أعادت الإنسان إلى نفسه وأخرجته من عالم الأفكار الراضية السعيدة ، والمسلمات الواثقة في فهم الماضي والاطمئنان إلى المستقبل ، والعودة إلى النفس تعني اكتشاف ما يعانيه الإنسان من عزلة عميقة وضياع مفروض عليه وعبثية تحكم بدايته ونهايته ومن ثم لابديل للمحاولة أو التجربة والمعاناة ، ولا بديل للحرية وطرح كافة القيود وإنكار كافة القيم ، بل إنكار كافة المسلّمات والإقرار بعبث الوجود وحقيقة الفرد وضرورة التجربة ، ومعانقة اليأس والقلق لأنهما يذكران الإنسان بذاتيته ويفرضان عليه — من موقف الحرية والمسئولية — ضرورة المقاومة .

وأهم ماقدمته الوجودية للأدب ليس الاهتمام بالتجربة الفردية ولا العناية بالعالم الداخلي للشخصية ولا الإيمان بعبث الوجود الإنساني وعزلة الإنسان وغربته في العالم ، فذلك كله موجود قبل الوجودية التي يمكن اعتبارها تنمية لهذه المقولات جميعاً أو إفادة منها ، وإنما أضافت الوجودية أدب المواقف كما توسعت في مفهوم الالتزام . وأدب المواقف لايعني الانحصار في الخصوصية بقدر ما يعني صدق التجربة والقدرة على سبرها والإحاطة بكافة مكوّناتها الآنية والدائمة وعدم الخضوع — في تصويرها أو تصوير نتائجها — لأية تحديدات أو إطارات وأفكار سابقة ، بل تأتي كل هذه الجوانب من إملاء الموقف الإنساني المستمد من الفهم الوجودي للحياة وللكون ولمعنى الحرية ولضرورة المحاولة مع الإيمان بسيطرة العدم وعبثية النتيجة . أما مفهوم الالتزام فقد توسع الوجوديون في إقرار حدوده ، إذ كان يعني عند الواقعيين الاشتراكيين الالتزام بقضايا واتجاهات الطبقة العاملة والانتصار للتفاؤل والإيمان بجوهر إنساني نقي سينتصر في النهاية ، ولكن الالتزام الوجودي جاوز « الطبقة » إلى « الإنسان » فهو التزام بالمعنى الحق للقيم الإنسانية النبيلة ضد كل ما ليس إنسانياً وليس خيّراً متجاوزاً حدود القومية والدين والوطن ؛ التزام بالحرية ضد العبودية والاستعمار

---

(1) السابق ص : ٢٣

والتزام بالعدالة ضد القهر ، والتزام بالمواجهة ضد الهروب ، والتزام بالصدق ضد التزييف والإطارات المسبقة والآراء المفترضة أو المفروضة ، والتـــزام بالممارسة والمعاناة ضد السلبية والتخيل والسقوط .

وتأتي ظاهرة اللاانتماء التي اهتم بها وكشف عن أبعادها كولن ولسون في كتابه « اللامنتمي » لتكشف عن جانب من أهم جوانب أدب القرن العشرين ، إذ تكاد تكون القاسم المشترك في أدب هذا القرن قبل الدادية وإلى الوجودية وما تولد عنها من أدب اللامعقول ، فلم يفلت منها غير الأدب المعبر عن عقيدة سياسية بصورة مباشرة أو عقيدة دينية غالبة تحكم تصوراته وتصوغ أهدافه الأخلاقية ، وهذا لا يعني أن « اللاانتماء » دعوة للتحرر من السياسة أو الدين أو دعوة للتحرر منهما ، بل تعني الإحساس بالأزمـــة الحضارية التي يعيشها الإنسان المعاصر ، تلك الأزمة التي تجعله يتناقض ولكنه لا يؤمن بحتمية التناقض بل بالأحرى ، هو يبحث عن ما ينقصه ، يبحث عن النظام والجدوى والمعرفه من خلال معاناة أضداد هذه المعاني ، ومن ثَـمّ يبدو اللامنتمي في حالة من العناد أو التضاد في مواجهة حضارة مريضة لا تعرف أنها كذلك ، ويرى أن من واجبه أن يدخل في « حوار » أو « صراع » مع مفاهيمها ، ويكشف زيف هذه المفاهيم من خلال عرضها على محك الضدّية ، فاللامنتمي إنسان متمرد رافض عـــدمي فوضوي ، وهو لايعتنق هذه المبادىء كقيم بديلة لما تدعو إليه الحضارة المعاصرة بل يعتنقها كوسائل إفاقة تصنع نوعاً من «الصدمة» لتلك الحضارة التي تعيش حالة من الإغماء هي مقدمة للموت دون أن تدري بذلك ، أو دون أن تقرّ بذلك ، واللامنتمي يريد أن يثبت هذه الحقيقة لا بطريق الاستدلال العقلي ، لأن العقل لن يستطيع تقديم الحل المناسب للأزمة الحضارية ، بل بطريق التجربة ، لأن الحل في تفحص التجربة وتحليلها وليس سابقاً عليها يمكن اكتشافه بالتفـــكير والتأمل .

وحين يجمع كولن ولسون بين سارتر وكامي وهمنجواي ودستويفسكي

وغيرهم لا يكشف عن مدرسة أو مذهب ، فمن المحال جمع هؤلاء في إطار واحد ، ولكنه يكشف عن أهم الخصائص النفسية لإنسان القرن العشرين في أوربا ، الإنسان الباحث عن يقين والرافض له في الوقت نفسه ، يرى في الموت قمة الحرية . كما يؤمن بالحقيقة ويبحث عنها وإن كان يعرف سلفاً أنها موجودة فإنه يعرف أيضاً أن العثور عليها غير ممكن ... فكل الطرق تفضي إلى لامكان !

ويحسن أن ننظر إلى « اللاانتماء » على أنه ليس مجرد موقف فكري أو اتجاه فلسفي عدمي يعبر عن أقصى حالات القلق ، ذلك لأنه يمتد ليبسط سيطرته على الاتجاهات والأشكال الفنية ، وإذا كنا اهتممنا بأساليب التعبير أو المحتوى فإن الأشكال الفنية فقدت استقرار أصولها ووضوح قيمها وتقاليدها الفنية ، ويكفي أن نحاول إحصاء الأشكال المسرحية التي نشاهدها في عصرنا هذا لنرى أن الأثر الباقي للمسرح الأرسطي أو مسرح عصر النهضة وما تبعه إلى أوائل القرن العشرين جد قليل ، وأصبح من الضروري أو الطبيعي أن يفيد المسرح من القدرات التقنية الجديدة ، وأن يجرّب أشكالاً غير مألوفة ، لقد وجدت مسرحيـــة القراءة closet drama ، أو ما يسمى بالمسرح الذهني ، والمسرح الشامل total theatre الذي يعنى بكل عناصر العرض مـــن إضاءة وموسيقى وحركـــات وملابس ، فلم يعد التركيز فيه على النص المسرحي ، فهذا اتجاه مضاد لمسرحية القراءة ، وقد تطور مفهوم المسرح الشامل ليطلق على المسرحية التي تنهض على فنون عديدة غير درامية كالأغنية والرقصة الفردية والجماعية وفن الاستعراض والمشاهد التعبيرية الأوبرالية . ويمضي التقليل من أهمية النص المسرحي إلى غاية مداه في المسرح الإيمائي (البانتوميم) Pantomime وواضح من اسمه أنـــه يعتمد على التمثيل الصامت والتعويل على الحركة ، على حين يتطرف الجانب الآخر في التعويل على النص — مع الحفاظ على فنية العرض المسرحي ، وذلك في المسرح الملحمي epic theatre الذي يهتم بالمضمون أكثر من الشكل ويمضي نحو تحديد المعاني من خلال الرواية فيمزج بين عناصر المسرح وعناصر الملحمة أو الشكل الروائي ، وتشاركه في الاهتمام بالمضمون مسرحية القضية

الذي ترعرع منذ مسرح إبسن الذي اهتم بالقضايا Problem play ، الاجتماعية ، وعلى حين يتعايش هذان الاتجاهان المتعارضان ترتفع دعوة اللامسرح antitheatre وواضح من المصطلح أنه رفض لتقاليد المسرح المألوفة ، فهو لايقدم حكاية ولا يتجه إلى تقرير هدف أو تحديد غاية ، مكتفياً بالعرض أو التحليل لمشاهد جزئية لاترتبط فيما بينها بسبب ، ولعلنا عرفنا الآن أنه مسرح اللامعقول .

وقد تطورت وسائل العرض أيضاً ، فأصبح هناك المسرح الدائري الذي يعتمد على نص في مشاهد متتابعة ، لا في فصول ، فتحول الشكل المسرحي إلى نوع من « السيناريو » ، كما استعملت السينما والفانوس السحري خلال العرض المسرحي ، وربما هدف ذلك كله لإحكام الإيهام المسرحي dramatic illusion ،وهو المبدأ التقليدي لبناء المسرحية منذ أرسطو وإقرار فلسفة المحاكاة ، فما يجري على المسرح يعتبر بديلاً لما يجري في الحياة ، ولكن هذه المبادىء الراسخة صارت موضع إنكار أو نقد ، وحاولت بعض الدعوات إسقاط الحائط الرابع ، أي جدار الوهم ، وذلك بطرح القضية بصورة مباشرة وإشعار المشاهد بأن مايراه مجرد تمثيل وعليه أن يفطن للقضية الأساسية، وهنا ارتفع شعار يرى أن المسرحية الحقيقية هي تلك التي تبدأ بعد إسدال الستار ، أي أن المسرحية لم تعد رداً على سؤال أو رأياً في قضية ، وإنما طرحا لسؤال أو مجرد إثارة إلى قضية .

وقد شهد فن الرواية بعض التطورات ، لكنه لم يصل إلى مثل هذا التطرف الذي شهده المسرح ، ربما لأن الرواية فن يعتمد على القراءة ، وربما منح ذلك لكاتبها مزيداً من الحرية ، لكنها ستظل حرية محدودة بالمادة المكتوبة .

لقد لعب الاعتماد على تيار الوعي دوراً مهماً في تشكيل الرواية الحديثة ، وفي ضرورة اختيار « البطل » ممن يتميزون بأعماق معينة وقدرات نفسية خاصة ولكن هذا التطور في الشكل ظل يعتمد على حقيقة أساسية هي وجود حكاية

لها امتداد زمني ، ومن هنا كان نقد آلان روب جرييه — في كتابه « نحو رواية جديدة » — لتقليدية الفن الروائي واعتماده على الحكاية الممتدة في الزمان ، وألهمه ذلك وضع « المكان » موضع الاعتبار ، كنوع من ضرورة التطور والتجديد الذي لا يجوز أن يتخلف عن ركب الحياة ، ورفض الاحتكام لأعمال فنية ماضية كمثل عليا . وهنا يتقدم جرييه بمبدأه الجديد أو نظريته « الشيئية » وهو يشرحها بقوله : في الرواية التقليدية كانت الأشياء والحركات التي تستخدم كقوالب للعقدة مختفية تماماً تاركة مكانها للمعاني ، فالكرسي غير المحتل مثلاً لم يكن إلاّ تعبيراً عن التغيّب أو الانتظار ، واليد التي تربت على الكتف لم تكن إلاّ علامة استلطاف ، وقضبان النافذة لم تكن إلاّ استحالة الخروج [1] . ولكن الكرسي والقضبان موجودان قبل أن يكتسبا هذه المعاني الإضافية ، ويجب أن يتأكد وجودهما الخاص المستقل عن إدراك الإنسان . يقول جرييه : « ينبغي أن نحاول بناء عالم أكثر صلابة ومباشرة بدلاً من عالم الدلالات (الخلقيــة والاجتماعية والوظيفية) ولتفرض الأشياء والحركات التعبيرية نفسها بطريقة الحضور أولاً ، وليستمر هذا الحضور بعد ذلك في احتلال الصدارة ، وليكن هذا الحضور فوق أي فكرة أو نظرية توضيحية تحاول حبس هذه الأشيـــاء والإشارات داخل منهج قد يرجعها للعاطفة أو الاجتماع أو فرويد أو الميتافيزيقا أو غير ذلك . ستصبح الأشياء والإشارات — في التركيبات الروائية القادمة — هنا قبل أن تكون شيئاً ما ، وستصير هنا بعد ذلك أيضاً ، قوية ثابتة حاضرة دائماً وكأنها تسخر من دلالاتها ، هذه الدلالات التي تحاول عبثاً أن تقصر الأشياء والحركات التعبيرية على دور الأدوات القابلة للضياع ، دور النسيج المؤقت المخجل الذي لا يمكن أن يكون له شكل — بطريقة محددة — إلاّ إذا منحته له الحقيقة الإنسانية العليا التي عبرت عن نفسها فيه ، لتعتبره بعد ذلك عنصراً ثانوياً مزاحماً يجب إلقاؤه في غياهب النسيان والظلمات [2] ... »

---

(١) نحو رواية جديدة : ص ٢٨

(٢) السابق : ص ٢٩

« المكان » هو البديل للزمان في دعوة جريبه إلى تجديد شكل الرواية ، وهي ليست دعوة إلى الفوتوغرافية أو الإسراف في الوصف ، بقدر ما تعني ضرورة استقلال الوصف عن مشاعر الشخصيات واستقلال الأشياء بالوجود الذاتي قبل وبعد تلك الشخصيات . وإذا كانت هذه الدعوة تتجاوب مع إدراك جريبه وثقافته ، وهو مهندس أكثر ارتباطه بالأماكن والمساحات والأشياء فإنها ماتزال في حاجة إلى الإقناع بها فنياً من خلال أعمال روائية ناجحة تتجاوز أو تقف على قدم المساواة مع الروايات التحليلية والدرامية وما حققته الرواية التسجيلية — التي سبقت بالاهتمام بالمكان — من قبل . وقد شهدت فترتنا الدعوة إلى « اللارواية » التي شهد المسرح حركة على غرارها . ولكنها — في خروجها على كافة القيم الفنية — لم تسجل إضافة تذكر ، وهي — مثل نظيرتها في المسرح — ليست أكثر من تعبير عن القلق والرفض والبحث عن الجديد .

الفصل الثالث: الفنون الأدبيّة

أولا : الشعر

الشعر الغنائي Lyrical Poetry أي القصيدة التي تعبر عن قائلها ، مجاله الشعور ، وهذا واضح في اشتقاق الكلمة ، فهو يعبر عن إحساس الشاعر هادفاً إلى إثارة مشاعر وأحاسيس مشابهة عند القارىء ، ولن يتمكن من ذلك بالطبع إلاّ بسيطرته على الوسائل الفنية التي تمكنه من صنع هذا التأثير .

وأول عناصر القصيدة الجيدة أن تكون صادرة عن تجربة صادقة . تتضح فيها ذاتية الشاعر ، ولا يَعْني صدقُ التجربة أنه من الضروري أن تكون حدثت له بالفعل ، فيمكن أن يكون شاهَدَها أو تأملها في قراءاته أو عاناها من خلال إحساسه بما ينقصه ، فتكون القصيدة تعبيراً عن أشواقه إلى الكمال ، كما يمكن أن تكون تعبيراً عن أحلامه المكبوتة التي لم يتسع لتحقيقها عالمُه الواقعي ، كما لا يَعْني وصفُ التجربة بالذاتية أنها لا تتجاوز الشاعر كفرد ، فالشاعر إنسان له ذاته المميزة ، ولكنه في صدق مشاعره يلتقي مع قطاع ضخم مـن البشر يشاركه الإحساس والانفعال . فحين تكون التجربة صادقة ويكون التعبير عنها

بوسائل فنية جيدة ، ستؤثر تلقائياً في كافة قرائها أو أكثرهم .

ولكي يتمكن الشاعر من التعبير عن رؤاه الخاصة ومشاعره وأفكاره فإنه لا ينقل هذه الجوانب في صورتها التلقائية الطبيعية . وإنما يحول هذه المشاعر والأفكار إلى صور ، فالفن هو التعبير بالصورة ، ويكون لهذه الصور القدرة الإيحائية ، بألفاظها وظلال كلماتها ، وما يتوافر لها من عنصر موسيقي ، ومع ذلك قد نعجب بقصيدة حماسية ملتهبة ، ونتجاوب معها بالتصفيق . لأنها توافق ميولنا السياسية ، أو تهاجم وضعاً ظالماً لا نقره ، أو تُعَرِّض بعيوب اجتماعية نرفضها ، ولكننا سنكتشف بعد فورة التجاوب أن قيمتها الفنية هابطة ، وأن إعجابنا بها نتج عن المعنى المجرد ، وليس لما فيها من قيمة شعورية وتصويرية . ولذلك سرعان ما ننصرف عنها ، ولا نجد في أنفسنا رغبة في معاودة قراءتها . ولن يتيسر للشاعر السيطرة على فنه إذا نظم قصيدته وهو شديد الانفعال ، أو في أعقاب حدوث ما يريد التعبير عنه ، لا بد أن يتمكن من الانفصال النسبي عن « اللحظة » ليتأملها بقدراته الفنية ، التي يجب أن يحشدها لتصوير هذه المشاعر التي تفجرت في أعماقه. وكأنها حدثت لشخص آخر؛ذلك لأن الشاعر ليس مجرد وصّاف لما يرى ، وكأنه آلة تصوير أو مذيع في حفل ، وإنما هو يصف مايحسّ ، أي أنه يصف الأشياء من خلال رؤيته لها . وقد كانت هذه النقطة مثار إنكار وتحامل من العقاد على شوقي ، إذ رأى أن شوقياً يعتمد على الأوصاف الخارجية ، والشاعر الحق هو من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها ، فما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان ، والشعر الحق هو الذي يعود إلى الشعور والوجدان ، ولا يقف عند الإدراك المباشر الذي مصدره الحواس . ومهما كانت قسوة العقاد فقد حدد وظيفة الصورة في الشعر بطريقة جيدة [1] .

والأصوات أو اللغة، هي الوسيلة الطبيعية التي يبثنا بها الشاعر رؤاه وعواطفه

---

(١) الديوان : ص ٢٠ ، ٢١ .

وأفكاره ، ولكنه لا يستعمل اللغة استعمالنا العادي أو النثري لها ، إنه يختار مفرداته بطريقة خاصة ، ويضعها في علاقات جديدة بعبقريته الصياغية . فتبدو — بفعل الشاعر العبقري — وكأنها لغة جديدة لم تلكها الألسنة . ومن الصحيح أن هناك ألفاظاً غير شعرية ، وتراكيب ينبو عنها السمع ، ولكن الشاعر المتمكن يجعل كلماته ذات دلالات جديدة من خلال السياق العام وتآزر الصور وإيقاع الموسيقى ، وتجاوب ذلك مع المعنى أو العاطفة ، فتبدو هذه الكلمات التي كانت عادية قبل استعمالها في القصيدة مشحونة بالمعنى المكثف والشعور الدافق داخل القصيدة ، وهذا المعنى المكتسب ليس مرادفاً أو موازياً للمعنى المعجمي ، وإنما اكتسبته الكلمة من هذه العناصر الشعرية الأساسية ، التي لا يكون الشاعر مستحقاً لهذه الصفة إلا بالقدرة على تجنيدها للتعبير عن عالمه الخاص وأفكاره .

والتعبير عن تجربة يستلزم تحديد الفكرة أو الموضوع والمشاعر التي يريد الشاعر إثارتها ، وتنظيم مراحلها أو جزئياتها بحيث يستوفي كل جزء في مكانه حتى لا تصاب القصيدة بالاضطراب نتيجة الانتقال عن الفكرة ثم العودة إليها مرة أخرى ، ومن الطبيعي أن تتفاوت الموضوعات في قيمتها بالنسبة للشاعر ، فما تثيره شجرة في مهب العاصفة ، يختلف كثيراً عن اقتناء سيارة ، أو المشاركة في الحرب ، ومع هذا فإن جانباً كبيراً من النجاح يتوقف على قدرة الشاعر في إستبْطان التجربة وتعميقها من خلال التأمل وتكثيف المشاعر ، وتوفير العناصر الصياغية المؤثرة ، من اللغة والصور والموسيقى .

وَحْدَةُ الموضوع في القصيدة صارت مبدءاً لا يقبل جدلاً ، ولكن الوحدة الموضوعية لم تعد كافية ، فلا بد من الوحدة العضوية ، التي تَعْنِي وجود تلاحم بين أجزاء القصيدة أو أبياتها ، والتدرج من البداية إلى النهاية بمنطق وتكامل في الفكرة ، بحيث يُسْتَوْفَ كل جزء في مكانه ، وتنمو القصيدة كما ينمو اللحن بأنغامه الموزعة بذكاء وتناسق ، وكما تكتمل اللوحة بجزئياتها ، فتضيف كل لمسة بالريشة جزءاً ، فلا يكتمل مفهوم اللوحة إلا بآخر لمسة ،

وكذلك القصيدة لن تتوافر لها هذه الوحدة العضوية إلا إذا تماسكت أبياتها بحيث يختل نظامها إذا حُذِف بيت أو غُيِّر مكانُه .

وبعض النقاد لا يتعسفون في فرض الوحدة العضوية في القصيدة الغنائية إلاّ إذا كانت ذات طابع قصصي ، فتطوُّر الحكاية في داخلها هو الذي سيُنَظِّمُ أجزاءَها ، أما في القصائد التي تعبر عن جوانب شعورية صرفة فيكفي أن تتحقق الوحدة النفسية ، أي التعبير عن شعور موحّد .

وبعض آخر يتسامح في قضية البحور ، فلا يشترط وحدة البحر ، بل قد يرفض فكرة البحر الشعري من أساسها اكتفاء « بالتفعيلة » وهي الوحدة الموسيقية الأكثر طواعية وبُعْداً عن القسر ، والناقد مطالب باتخاذ موقف من هذه القضايا .

وقد دعت بعض المذاهب السياسية بضرورة التزام الشاعر بقضايا الطبقة العاملة ، صاحبة السلطة في مجتمعاتها ، ومن ثم لا يجوز للشاعر أن يكتب إلاّ ليشيدَ بإنجازات تلك الطبقة ، أو يعبر عن قضاياها وأحلامها ، ملتزماً أهدافها كالتزام الصناعة والزراعة ، وهناك — كما يقول بعض النقاد — تحولت أجنحة الشعراء إلى مراوح ، ولكن أكثر الاتجاهات النقدية تُعفي الشاعر من الالتزام ، حتى تلك التي تطالب بالتزام الكاتب المسرحي والقصصي ؛ لأن الشعر الغنائي تعبير عن الوجدان الفردي ، الذي يجب أن يبقى حراً .

والشاعر الحديث أصبح يرفض التعبير المباشر الذي درج عليه أكثر شعرنا العربي القديم ، وحتى أبواب العصر الحاضر ، ويتهمه بالسطحية والخطابية ، ويؤثر التعبير بالرمز ، والاكتفاء بالإيحاء دون تحديد ، متعمداً شيئاً من الغموض وربما الاضطراب في الصور والمشاعر ، قاصداً التعبير عن عالمه الداخلي المتمرد أو الرافض . ولا نشك في أن التعبير بالرمز أرقى من التعبير المباشر ، مهما بدا الأخير سريع التأثير رنان اللغة ، يستدعي التصفيق في المحافل ، فالمهم هو الطاقة الجمالية والشعورية ، ويمكننا الآن أن نتأمل نصين شعريين على قدر من الجودة

يُصَوِّران تجربة واحدة ، كل منهما بطريقته ، متأثراً باتجاهات عصره .

القصيدة الأولى لسُوَيْد بن كُراعٍ العُكليّ [1] ، وفيها يصف معاناته في نظم الشعر :

أَبيتُ بِأَبْوابِ القَوافِي كَأَنَّما
أُصادِي بها سِرْباً من الوَحشِ نُزَّعَا

أُكالئُها حتى أُعَرِّسَ بعدما
يكون سُحَيْراً أو بُعَيْداً فأهجَعا

عَوَاصِيَ إلاّ ما جعلتُ أمامَهـا
عصا مِرْبَدٍ تَغْشى نُحُوراً وأذرُعا

أَهبْتُ بغُرِّ الآبدات فراجعت
طريقاً أَمَلَّتهُ القصائدُ مَهْيَعَا

بعيدةُ شأوٍ ، لا يكاد يَرُدُّهَا
لها طالبٌ حتى يكِلَّ ويظْلَعَا

إذا خِفْتُ أن تروى عليّ رَدَدْتُها
وراء التراقي خشيةً أن تَطَلَّعا

وجَشَّمَنِي خوفُ ابنِ عفّانَ رَدَّها
فثَقَّفْتُهَا حَوْلاً حَرِيداً ومَرْبَعَا

وقد كان في نفسي عليها زيادَةٌ
فلم أرَ إلا أن أُطيعَ وأسْمَعَا

فهنا يصف الشاعر لحظة الخَلْق الفني أو الإبداع وما يجد فيه من مكابدة وكأنه يصطاد سرباً من الوحش النافر لا تسهل السيطرة عليه ، كما يصف تردده وحيرته أمام ما يأخذ وما يترك حتى لا يقع في خطأ يحسب عليه ، من الخليفة أو من

(1) البيان والتبيين : ج ٢ ص ١٢ وهامشها . وانظر النقد الأدبي الحديث ص ١٥٧ .

الناس ، فيوشك أن يبتلع كلماته ، أو يردها وراء التراقي ، ثم يعود إلى تجويدها أو تحكيكها ، وبرغم محاولات التنقية فإن ما في النفس عادة أكبر مما تستطيع الكلمات التعبير عنه .

أما شاعرنا المعاصر صلاح عبد الصبور فيصف هذه المعاناة ، ابتداء من محاولة التهيؤ ، إلى العجز عن اللحاق بالمعاني التي لن تستوعبها الألفاظ مهما حاول الشاعر ، يقول تحت عنوان « أغنية ولاء » [1] ، ويقصد الولاء للفن أو الشعر :

صَنَعْتُ لَكَ . .
عَرْشا من الحرير . . مَخْمَلِي
نجرتُهُ من صَنْدَلِ
ومسنَدَيْن تَتّكي عليهما
ولُجّةً من الرُّخَامِ ، صَخْرُها ألْمَاس . .
جَلَبْتُ من سوقِ الرقيقِ قَيْنَتَيْنْ
قَطّرْتُ من كَرْمِ الجِنَان جفنتيْنْ
أسرجْتُ مِصباحا
علّقْتُه في كُوّةٍ في جانبِ الجِدار
ونورُهُ المُفَضّضُ المَهيبْ
وظلُّهُ الغريبْ
في عالَمٍ يلتَفُّ في إزارِهِ الشّحيبْ
والفجرُ قد راحا
وما قدمتَ — أنتَ — زائري الحبيبْ

* * *

---

(١) من ديوانه الأول : « الناس في بلادي » وانظر تعليق الشاعر على القصيدة في كتابه : حياتي مع الشعر ص ١٣ — ١٦ ولاحظ الفرق بين الصيغتين .

هدمتُ ما بنيتْ
أَضَعْتُ ما اقتنَيْتْ
— وانتظرتُ — أنتَ — ما أتيْتْ .
خَرَجْتُ لكْ
عَلَيَّ أوافي مَحْمَلَكْ
ومثلما وُلدْتُ — غيرَ شَمْلة الإحرام — قد خرجتُ لَكْ
أُسائل الروادْ
عن أرضك الغريبةِ الرهيبةِ الأسرار
في هَدْأةِ المساء ، والظلامُ خيمةٌ سوداءْ
ضربْتُ في الودْيان والتِّلاعِ والوِهادْ
أُسائلُ الرُّوادْ
« ومن أراد أن يعيشَ فليمتْ شهيدَ عِشْقْ »
أنا هُنا ملقىً على الجدارْ
وقد دفنْتُ في الخيال قلبيَ الوديعْ
وجسميَ الصريعْ
في مَهْمَهِ الخيالِ قد دفنْتُ قلبيَ الوديعْ

يا أيها الحبيبْ
معذِّبي ! يا أيها الحبيبْ
أليس لي في المجلس السّنيِّ حَبْوَةُ التّبيعْ
فإنني مُطيعْ
وخادمٌ سميعْ
فإن أذنْتَ . إنني النديمُ في الأسحارْ

حكايتي غرائبٌ لم يحْوِها كتابْ
طبائعي رقيقةٌ كالخمرِ في الأكْوابْ
فإن لَطُفْتَ هل إليّ رَنوَةُ الحنَانْ
فإنني أُدلُّ بالهوى على الأخْدانْ
أليس لي بقلبِك العميقِ من مكانْ ؟
وقد كسَرْتُ في هواكَ طينةَ الإنسانْ
وليس ثَمّ مِنْ رجوعْ ....

فهذه القصيدة أكثر تعقيداً، وتركيباً في المشاعر، والصور فيها — مع ما تحقق من وحدة الانطباع بالمجاهدة والتهيؤ والتسامي في الوقت نفسه — تحتاج في تتبعها إلى يقْظة وتفطن لإشاراتها الصوفية ومعانيها الرمزية المبثوثة التي تتجاوز الصور إلى الألفاظ ، وإلى عنصر الإيقاع أو الموسيقى ، مع تدرج التجربة من البداية ، أي رغبة الشاعر في أن يقول شيئاً يجد صداه في أعماقه ويعجز عن التعبير عنه .. إلى أن يُقِرّ بعجزه ويرجع إلى كتبه يستفتيها ، ويذهب مع تأملاته لعلها أن تمدّه باللحظة المشحونة التي تتفجر في لمحة عن معنى جديد... ولكن .. هيهات.

يحتاج الشعر الرمزي إلى يقظة زائدة في تحليله حتى لا يتعسف الناقد في فرض أفكاره أو أوهامه ، والناقد — على أية حال — ليس مطالباً بتحديد أفكار الشاعر بقدر ما هو باحث عن دخيلة الشاعر واتجاهات نفسه ، ثم تعليل أسرار الجمال عنده في الصياغة اللغوية ، والصور ، والموسيقى ، وقدرته على وضع هـذه المكوّنات الشعرية في نسق متآزر لخلق إحساس معين عند القارىء .

ومن الطبيعي أن نقد ديوان شعر غير نقد نتاج كامل لشاعر له عدة دواوين؛ فالتقصي وتتبع ملامح التطور ، واكتشاف الروافد المؤثرة في فن الشاعر مما لا يمكن تجاهله ، أما نقد قصيدة قائمة بذاتها فيمكن أن يكون أكثر يُسْراً ، ونكتفي بأن نقدم هذا النموذج النقدي لقصيدة قديمة ، في ظل نظرة جديدة .

أما الشاعر فهو أبو فِراس الحمْداني أحد أبطال العرب وفوارسهم في القرن الرابع الهجري . وأما القصيدة ، فهي تلك التي قالها وهو في أَسْرِ الروم ، وهي شهيرة عند دارسي الأدب ونقاده ، وقد صارت مشهورة على المستوى العام حين اختارت أم كلثوم أبياتاً منها وغنتها . فقد عرفنا الآن أنها القصيدة التي مطلعها :

أَرَاكَ عَصِيّ الدمْعِ شِيمتُكَ الصبْرُ
أمَا للهوى نَهْيٌ عليكَ ولا أمْرُ

أما الرأي الجديد الذي نسوقه حِيَالَ هذه القصيدة القديمة ، فإننا ندخره حتى نتعرف على القصيدة ذاتها .

الشاعر :

هو الحارث بن سعيد بن حمدان ، وكُنْيَتُهُ : أبو فِراس ، أي الأسد ، وهو عربي تغلبيٌّ ، ولد في المَوْصل ، في تلك الفترة التي حمل فيها آل حَمْدان عبء السيطرة على منطقة حلب ، ومِنْ ثَمّ حماية الجبهة الغربية من دولة الخلافة أمام هجمات الروم . وقد قُتِلَ أبوه وعمره ثلاث سنوات ، فرعَتْهُ أمه وعطف عليه ابنُ عمه سيفُ الدولة ، فنشأ في رحابه بطلاً يجد حياته في خوض المعارك ويتكدر إذا لم يصحبه ابنُ عمه إلى الحرب .

وقد وقع شاعرنا الفارس في أَسْرِ الروم ، مرة أو مرتين على خلاف بين مؤرخيه ، وقال في الأسْر أروع قصائده المعروفة بالرُّوميّات ، ولكن الذي لا خلاف عليه أنّ سيف الدولة أبطأ في مفاداته ، حتى قيل إنه بَقِيَ في الأسر سبعَ سنين . فلِمَ تأخر استنقاذ ابن عمه وقائده ؟ هل

هناك سبب سياسي خفي دعا إلى ترك أبي فراس في القسطنطينية سبعة أعوام ؟ أو أن الروم قد تشددوا في طلب الفدية من مال ورجال أو أرض أو شروط تعاهد لِمَا يعرفون من قيمة أسيرهم ومنزلته في نفس أمير الدولة ؟ أو أنه الداء القديم الجديد من تنازع السلطات والطمع في السلطان والرغبة في الملك ؟

ربما كان أحد هذه الأسباب ، ولا ينفي أن تكون جميعُها سبباً في هذا التباطوء الغريب في افتداء أبي فراس من الأسر .

الإسلام وأخلاق الفرسان :

وأبو فراس يأخذ مكانه بين الشعراء الفرسان ، وهذا النوع من الشعراء تختلف تجاربه بالضرورة عن تجارب غيره من الشعراء الذين لا يتميزون بالبطولة ولا نقصد بالفرق بين الفريقين أن الشعراء الفرسان يتحدثون عن البطولة والشجاعة في المعارك وأن غيرهم يتحدثون أو يُؤْثِرون تجارب مختلفة النوع والمَرْمَى ، لأن هذا الفريق الأخير من الشعراء يستطيع أيضاً أن يتحدث عن البطولة والشجاعة وأن يصف المعارك . « فالشاعر الفارس » لا تعني الشاعرَ المتحدث عن البطولة ، بل لا تَعْني الشاعرَ الشجاع فقط ، وإنما تعني — إلى ذلك — كثيراً من الخصائص النفسية ، في قِمّتِها العفة الأخلاقية وبخاصة تجاه المرأة والضعفاء ، والنبل والتسامي عن الدناءة والتعلق بالمُثُل العليا والإيثار والرغبة في نفْع الآخرين ، إلى جانب هذه البطولة التي هي المُنْطَلَق في تكوين شخصيته .

وقد عرف العصر الجاهلي الكثير من الشعراء الفرسان ، وقصائدهم مَرْوِيّةٌ إلى اليوم ، تصور بطولتهم وعظمةَ أخلاقهم ، وإن اختلفت مواقفهم من المرأة تبعاً لاتجاهات الأخلاق العامة في ذلك العصر البعيد ، فمنهم من غلبته حِسيّتُهُ ، ومنهم من سَمَا بموقفه ، ولكن الإنسان الجاهلي — بصفة عامة — كان يخاف المرأة — منها وعليها — لدرجة أن يئدها وهي طفلة ، فإذا كبرت فإنه كان يدفع حياته ثمناً لحمايتها ، ويجعل حياتها هي ثمناً لِزَلّتِها ، وهذا بدوره جعل

المرأة شديدة الشعور بنفسها ، بعيدة عن كل ما ينال من مكانتها .

وقد جاء الإسلام فأعلى من مكانة المرأة حين اعتبرها شخصاً مستقلاً له حقوق وعليه تبعات . كما أعلى الإسلام من شأن العِفّة والتّصَوُّن الأخلاقي ، فمن مات دون عرضه فهو شهيد، ومن أحب وعفّ وكَتَمَ ومات فهو شهيد !

وهكذا أُرْسِيَتْ تقاليد الفروسية العربية على أسس من الدين والأخلاقيات الإسلامية ، فازدادت هذه التقاليد رسوخاً ، وشهد العصر الأموي بالذات مَوْجَةً من المحبين العذريين الذين نظروا إلى عاطفة الحب على أنها ابتلاء من الله ، واختبار أخلاقي ، وأنهم مأجورون على حرمانهم وعفتهم . فاستعذبوا الألم والفراق وإن أظهروا الشكوى والضجر ، ووصفوا محبوباتهم بكل صفات النبل والعفة . ووصفوا العلاقات بينهم وبين محبوباتهم بما يجعلها علامة امتياز للجانبين ، ترفع من قدرهما في ميزان الأخلاق وفي ميزان الدين .

ولم يكن الشاعر الفارس يعتبر خضوعه لعاطفته وتَغَنّيه بالشكوى واللوعة علامةَ ضعف ينال من اكتمال بطولته ، بل على العكس ، كانت شجاعته في النزال تكتمل برقته ودماثة خلقه في حبه ، وغاية الأمر أن تقاليد الفروسية الشعرية قد رسخت واستقرت نهائياً في ظل العقيدة الإسلامية والأخلاق الإسلامية، وأنها استمرت كتقليد يتعلق به الشعراء الفرسان ، وأصبح الشعر الفروسي قضية فنية وعلامة نفسية وموقفاً إنسانياً .. في وقت واحد .

أبو فِراس الشاعر الفارس :

وهكذا سنجد أبا فراس يشكو ويبكي ويحترق في تجربته العاطفية :

بَلَى ، أنا مُشتاق وعنديَ لَوْعَـــةٌ
ولكنّ مثلي لا يُـــذاعُ له سِـــرُّ
إذا الليلُ أضْوَاني بسطْتُ يــدَ الهــوى
وأذلَلْتُ دمْعاً من خلائِقِــه الكِبْرُ

تكادُ تضيءُ النارُ بين جَـوانِحي
إذا هي أذْكَتْها الصبابَةُ والفِكْـرُ

مُعَلِّلَتي بالوصلِ والموتُ دونَـه
إذا مُتُّ ظمْآنـا فلا نَزَلَ القَطْـرُ

ولكن الذل والبكاء والشكوى مما يخص تجربته العاطفية فحسب ، ولا ينسحب على سائر صفاته وتصرفاته، فمعها يعترف بالشوق واللوعة، ويحاول أن يكتم أمره كبرياءً ، ولكنه في الليل ، حين يواجه نفسه ، تخونُه دموعُه ، وتتأجج النيران في صدره ، وتَنُوشُه أفكاره .. ويبدو يائساً في حبه حتى الموت، ولكنه لا يشعر بأي تناقض حين يتحدث عن شجاعته في قيادة الكتائب وكيف يسير النصر في ركابه ، وكيف ينزل بالأرض التي يَهَابُها الآخرون، وكيف يصبر على مشقات الحياة والقتال حتى ينالَ النصرَ الذي يبغي ، فترتوي السيوف والرماح وتأكل جوارح الطير وكواسر الصحراء من أجساد ضحاياه :

وإنِّي لجَرَّارٌ لكلِّ كتيبةٍ — مُعَوَّدَةٍ ألا يُخِلَّ بها النصرُ
وإني لنَزَّالٌ بكلِّ مَخوفَةٍ — كثيرٌ إلى نُزَّالِها النظرُ الشَّزْرُ
فأظمأ حتى تَرْتَوِي البيضُ والقَنَا — وأسغبُ حتى يشبَعَ الذئْبُ والنَّسْرُ

ثم تأتي أوصاف الحبيبة ، وسنجد أنها أوصافٌ نفسية ومعنوية ، لا تتحدث عن الجمال الحِسِّي ، بقدر ما تتحدث عن صفات وأخلاقٍ وسلوكٍ ، وهي جميعا مما يرفع من شأن المرأة ويُعلي من مكانتها ، ويأتي فخْر الشاعر بنفسه متلاحما مع فخره المغلّف الضمني بحبيبته ، فهو دَمِثُ الخُلُقِ رقيق المشاعر ، وهو أيضا شجاع وكريم قَنُوع ، ولكن أهم صفاته هي العِفَّة :

وساحبةَ الأذيالِ نحوي لقيتُها — فلم يَلْقَها جَافِي اللقاءِ ولا وَعْرُ
وهَبْتُ لها ما حَازَهُ الجيشُ كلُّه — ورحتُ ولم يُكْشَفْ لأبياتِها سِتْرُ

وهكذا يتأصل إدراكنا لهذه القصيدة في إطار تقاليد الشعر الفروسي ، إذ نجدها تستهدي المبادىء الفنية والأخلاقية لهذا الشعر .

المأزق ... والغزل :

ولكن هذه القصيدة قيلت في ظرف خاص ، وهو ما عَبَّرْنَا عنه بالمأزق ، ذلك أن الشاعر قالها وهو في أسر الروم ، يروم الخلاص الذي يتأبّى عليه في جانب ، ويقلِّب نظره في ماضيه وما آل إليه أمره في الجانب الآخر ، ولهذا غلب الحزن على تجربته هذه وشغله الدفاع عن موقفه أكثر مما شغله التغنِّي ببطولته ، وهنا نستطيع أن نلحظ امتزاج التجربة الشخصية بالتجربة الموضوعية في عمل فني واحد ، فهذا الشاعر حين أبدع قصيدته كان يضع نُصْبَ عينيه تجارب الشعراء الفرسان وتقاليدهم الشعرية ، ولكنه أيضا – وبالإضافة إلى ذلك – كان ينطلق من إحساس شخصي وإدراك مباشر .

ولكن هذا الحزن الواضح في تجربته العاطفية ، أو في أبيات الغزل الطويلة نسبيا التي تتصدر القصيدة ، لن يحول دون التفاتنا إلى مغزى وجود هذه الأبيات وطولها وعلاقة ذلك بتجربة الأسر والألم الطويلة ، والفداء والحُلْم بالحرية ، والعتاب للأصدقاء ولَوْمِهِم والاعتذار – في النهاية – عن استسلامه لعدوه ووقوعه في الأسر .

في الأبيات الخمسة والعشرين الأولى وقفةٌ طويلة ، يُلقي فيها الشاعر ظلالا متنوعة على الجانب العاطفي من تجربته كمحب فارس ، يخضع ويَذِلّ في جانب ويتأبَّى ويَعِزّ في جانب آخر دون تناقض . ويأتي وصفه لمحبوبته من خلال إحساسه هُوَ بها ، ولا يكاد يصفها هي إلا في عبارات قصيرة : فهو عصيُّ الدمع ، شيمتُه الصبر ، رفيعُ القدْر لا يُذاع له سر ، ومن خلائقه الكبر ، وهو مشهور لا يُنكر ، ومع ذلك فإنه يخضع لعواطفه ، في قلبه لوعة ، إذا تملكه الهوى سالت دموعه وأضاءت النار بين جوانحه ، ولا يرى عيْباً في أن يعلن أن سعادته وشقاءه مرتبطان بالقبول أو الجفاء من هذه المحبوبة ، فإذا استمعتْ

إلى الواشين أو هجرته أو تناولت عاطفته نحوها بغير ما تستحق من الجلال عذّبه ذلك ، بل أوشك أن يقضيَ عليه . ولم يَضِنّ الشاعر على نفسه بصفات السيادة والحب الشريف ، فهو لا يستمع للوشاة ، ويتمتع بخليقة الوفاء ويحفظ العهد . ويمنح الشاعر محبوبته مثل تلك الصفات ، فهي من شيمتها الطُّهْر ، ويعبر عن ذلك بوصفها بالغدر ، فهذا مدح بما يُشبه الذم ، فهي غادرة بمعنى أنها لا تستجيب للراغبين ، كما يصفها بالوقار ، ويجعلها أهلا لتعلق الكثيرين بها ، وهذا يعني ضِمْناً أنها جميلة ، وأن أحدا لا يستطيع أن ينال منها منالا .

الواقع والخيال :

ولا بد أن نتساءل عن هذه التجربة العاطفية الطويلة الّتي أخذت نصف القصيدة تقريبا ، وهل هي مستمدة من تجربة واقعية ، أو أنها مجرد خيال سار فيه الشاعر على تقاليد الشعراء الفرسان . وقبل أن نُدْليَ برأينا نحب أن نشير إلى الحل السهل الذي يراه كثير من الباحثين ، وهو أن أبا فِراس كان يَهْوَى ابنةَ عمه ، وأنها المقصودة بهذا الغزل في القصيدة . ونحن نضع هذا القول موضع الشك لأسباب عديدة ، منها أن الحب وقصصه ، والعواطف الخبيئة ونوادرها تكثر على ألسنة الرواة لتفسير الجوانب العاطفية والحوادث الغامضة في التاريخ الأدبي بصفة خاصة ، وتنتشر من خلالهم بتَقَبُّل الدارسين لها دون تمحيص ، ونذكر هنا على سبيل المثال : قصة غرام امرىء القيس بابنة قيصر الروم ، وغرام النابغة الذبياني بزوجة ممدوحه النعمان بن المنذر وتغزله فيها ، وعلاقة الحب — أو الزواج — بين جعفر البرمكي والعباسة أخت الرشيد ، وحب المتنبي لأخت ممدوحه سيف الدولة ! ! !

نحن لا ننكر على الشعراء أن يحبوا ، وأن يطمحوا إلى حب من يرتفعون عنهم قَدْراً في المجتمع ، وأن يقال في ذلك شعر كثير ، لكن حين يُساق ذلك الأمر كتبرير لاضطراب العلاقة بين شاعر وحاكم فمن حقنا أن نقول إن العلاقة بين شاعر وحاكم لا مفر من أن تضطرب في مجتمع كان الحاكم فيه

هو الركيزة الوحيدة لحياة الشاعر وشهرته إن لم يكن لوجوده أساساً ، إذْ لا مفرّ من اشتعال نار الحسد والتنافس بين الشعراء ، ومثل ذلك يمكن أن يقال عن الأعوان والوزراء !!

من حقنا إذاً أن نحتاط في تقبل القول بأن غزل أبي فراس إنما هو في ابنة عمه ، فربما لا يشرفها مطلقا أن تقول له — كما شاءت وشاء لها الهوى — إن قتلاها في الحب كثيرون !!

فقلت — كما شاءَتْ وشاءلها الهوى — قتيلُكِ ، قالت أيهُم؟ فَهُمُ كُثْرُ

وبالاحتكام إلى مقياس فني خالص سنجد أن الصفات التي وُصفت بها المحبوبة في هذه المقدمة الطويلة لا تدل في حقيقتها على امرأة بعينها . متميزة بخصائص وخصال تفصلها وتحددها عن غيرها من جنس النساء . هي صفات عامة رددها الشعراء قبل أبي فراس وبعده أيضا دون أن تدل على واقعية التجربة العاطفية ، بل إن من الشعراء الذين عُرفوا بالغزل الجيد من اعترف بأنه لم يحب قط ، وإذاً فالأمر لا يعدو — عنده — أن يكون تجربة ذهنية يستمد فيها الشاعر صوره الشعرية وموضوعه من قاموسه الخاص الذي كَوَّنه من قراءاته في أشعار السابقين ، على نحو يذكرنا كثيرا بصنيع شعراء المسرح الكلاسيكي حين كانوا يلجأون إلى الصيغ والصفات والقوالب المأثورة ، ويتوقف دورهم الإبداعي عند ملئها بعبارات رائقة ونظرات تحليلية صائبة .

لقد وصف أبو فراس محبوبته بأنها جميلة وأمينة على نفسها ومحبوبة من ناس كُثْر ، وتتمتع بشيء من الوقار والسذاجة معا ، وهذه الصفات في مجموعها لا تُكَوِّنُ امرأة ، ولا تميز امرأة عن أخرى في مجال التعبير الفني ، لأن هذه الصفات قد بذلها الشعراء سهلة لمئات من النساء . وإذاً يمكن أن يقال إن الشاعر قد سار في مقدمة هذه القصيدة على التقاليد الموضوعية للشعراء الفرسان ، فبدأ متغزلا ثم انتقل إلى الفخر بنفسه ، ثم دافع عن موقفه وحرجه بالأسر ، وأنه لم يستمد أبياته في الغزل من طبيعة علاقته بابنة عمه .

ولا بد أن نقرر هنا أن هناك فرقا واضحا بين إنكار العلاقة في ذاتها ، وصلة هذه العلاقة بالأبيات الغزلية في مطلع القصيدة ، فنحن لا نناقش هل أحب الشاعر ابنة عمه أو لم يفعل ، فهذا لا يعني دارس الأدب كثيرا ، ولكن الذي يعنينا هو صلة قصة الحب — على فرض وجودها — بالقصيدة .

وقبل أن نقدم تفسيرنا الخاص للمقدمة الغزلية في هذه القصيدة نشير إلى ما لاحظناه من أن روميات أبي فراس — أي قصائده التي قالها وهو في أسر الروم — قد خلت من الإشارة إلى قصة الحب المزعومة ، ونشير أيضا إلى ما يُلاحظ من تميّز غزل أبي فراس بِقِصَرِ النفَس ، إذْ لا يكاد يتجاوز ما أنشأه للغزل قصدا البيتين والثلاثة غالبا ، وإن اعترف بقصة حب مع ابنة ناصرالدولة ، واسمها جميلة ، وربما قال قصيدة في وداع بعض أهله الخارجات للحج ، ولعل «جميلة» هي المعنية ببعض أبياتها . ! !

أظننا الآن قد انتهينا إلى أن هذا الغزل ليس عن تجربة واقعية ، وأنه ليس في ابنة عمه ، وأنه أيضا لا يناسب الموقف من الناحية النفسية ، فشتان بين آلام الأسْر وأشواق الحياة ، ولكنه قيل ، ورواه التاريخ ، ومِنْ ثَمَّ لا مفر من البحث عن تعليل .

الرمز :

التفسير الذي نقدمه لهذه الأبيات في الغزل ، يقتضي منا أولا أن « نتنازل » فنطرح عن أنفسنا إيماننا الساذج الكسول بأن الشعر العربي — القديم بخاصة — شعر سطحي ومباشر في تعابيره وتجاربه ، وأنه قليل الغور إلى أعماق النفس ، وضئيل الحظ من التعقيد الفني ، وأنه بذلك يعكس ملامح النفس العربية في معيشتها البسيطة الساذجة . يجب أن نطرح ذلك عن أنفسنا لأن الجمود عنده يقيد عقولَنا عن الكشف والتفسير ، ويلزمنا بربط متعسف بين الحياة البسيطة والتعبير السطحي ، وليس من تلازم بينهما ، فقد كان هوميروس في عصر البساطة التي توشك أن تكون بدائية بالنسبة لحضارة الإغريق فيما تلا عصره من عصور ، ولكن أشعاره

التي جمعها في الإلياذة والأودسا قد انطوت على العديد والعميق من الرموز الفلسفية والتحليلات الإنسانية والمواقف النادرة التي ظلت قروناً عديدة مددا لا ينقطع للشعراء والكتاب ، بخاصة الكلاسيكيين ثم الرمزيين من بعدهم .

إذا استطعنا أن نتخلص من أسْرِ التفسيرات الجاهزة والمألوفة ، فإننا نرى أن أبا فِراس قد عَنَى في هذه المقدمة الغزلية شخصا اعتباريا لا شخصا حقيقيا ، وأنه آثر التعبير عن مشاعره وأفكاره ومحنته بطريق الرمز ، وبذلك يكون الشخص الذي اتجه إلى الحديث عنه في البداية ، وشكا الوجد والألم والحرمان ، هذا « الشخص » الاعتباري هو « الحريّة » . فقد صارت الحرية — وبخاصة بعد الأسر — الحقيقة الوحيدة التي دارت عليها ومن حولها حياته ، فهو يتعشقُها ويحنُّ إليها في سجنه . ويستجديها الرضى ، ويذكِّرُها بالآمال الواعدة التي خابت ، بالعهود والوعود ، ولكنها تَصد وتتثاقل عنه وتتجاهله ، وهذا تعبير عن حالة يأسه في سجنه الطويل !

إننا حين نقبل التفسير الرمزي لهذه المقدمة سنجده يمكننا من فهم كثير من الصفات التي أُسبغت على الحبيبة الهاجرة ، ولا نجد لها مكانا لائقا في مجال التفسير المباشر ، وستمكن على نحو أكثر توفيقا من فهم الحوار الدائر بين الشاعر ومحبوبته ، ولنقرأ معا هذه الأبيات :

تُسائِلُني من أنت ؟ وَهْيَ عَليمَةٌ
وهل بِفَتىً مِثْلي على حالِه نُكْرُ ؟ !
فقلتُ — كما شاءَتْ وشاءَ لَها الهَوى —
قتيلُكِ ، قالتْ : أيهُم ؟ فهُمُ كُثْرُ
فقلتُ لها : لو شِئْتِ لم تَتَعَنَّتي
ولم تسألي عَنّي وعندَكِ بي خُبْرُ

فقالت : لقد أزْرى بِكَ الدهرُ بعدَنا
فقلت : معاذَ الله ، بل أنتِ لا الدهرُ

وما كان للأحزانِ لولاكِ مَسْلَكٌ
إلى القلب ، لكنَّ الهوى للبِلَى جِسْرُ

وتَهْلِكُ بين الهَزْلِ والجِدِّ مُهْجَةٌ
إذا ما عَدَاهَا البيْن عذّبها الهَجْرُ

فأيقنْتُ ألاّ عِزَّ بعـــدي لعاشقٍ
وأنَّ يَدِي مما عَلِقْتُ به صِفْـــرُ

فهنا يدور الحوار بين الشاعر وطيف الحبيب ، أو الحرية ، ويعجب كيف تُنكره وتجافيه وتنسى ماضيه في رحابها ، فتسأله : من أنت ؟ ولكن هل مثلُ أبي فِراس — على حاله في الأسر — يُنكر مكانُه أو تُنكر مكانتُه ؟ ! سؤالها يتضمن معنى الإنكار والتعجب ، فهي تتظاهر بعدم معرفته لأنه — من وجهة نظرها — قد أنكرها من قبل حين استسلم لعدوه ورضي الأسْر ، ولكنه — مهما حدث له — يعرفها وقد حارب في سبيلها ، بل لقد صار إلى ما صار إليــه من عذاب الأسر وذله بسبب مغامرته الخطرة من أجلها ، ولهذا يقول : أنا قتيلك ، أي ضحيتك ، ولكنهـــا تمضي في توبيخها له بتجاهلها لمكانته ، فتقول أي ضحية أنت ؟ فضحايا الحرية كثيرون ، بل إني أشك في أن تكون أنت منهم لأنك لم تبذل الروح فداء لي ورضيتَ الأسْر . وهنا يفيض قلب الشاعر بالألم ، فيصفها بالتعنّت ، إذ تسأله عن هويته وهي التي رأته من قبل فارسا مغوارا يدافع عنها بكل جسارته ، فتعود قائلة في اعتزاز ومراوغة وتأنيب معا : لقد أزْرَى بك الدهر بعدنا .. أي أهانك السجن وعصفت بك الأيام . ولكن الشاعر ينكر أن يكون ذلك من فعل الأيام ، ويرى أن ما يتعرض له من سوء الحال إنما هو نتيجة لحرمانه منها — الحرية — فيقول : معاذ الله ، إنه فعلك أنت لا

الدهر ، ولولا حرماني منك ما عَرَفَتْ الأحزان سبيلها إلى قلبي ، ولكنك تعبثين بسجين لا حول له ولا طول ، فيتجرع القلق والأمل واليأس بين وعود الفداء وتقاعس الصديق ، فبين الهزل والجد أضيع .

فائدة مزدوجة :

والقول بالتفسير الرمزي على هذا النحو ليس مفروضا على القصيدة ، ولا تعسف فيه ، فمعانيها لا تصدمه على الإطلاق ، وهو يحقق فائدتين ، أولاهما : أنه يخلع عن شعرنا القديم ما رُمي به ظلما من المباشرة والمعالجة السطحية وسذاجة التركيب الفني ، والحق أن الشاعر قد استعمل أسلوب الحوار بتوسع وتدرج لم يعهد كثيرا في الشعر القديم ، ففي الأبيات التي أوردناها سابقا ظل الحديث متداولا بينه وبين محبوبته لفترة طويلة ، وحين يتوقف بينهما علانية فإنه يستمر بينه وبين نفسه مضمرا على سبيل النجوى والمراجعة وأحيانا على سبيل حكاية ما كان ، حتى يقول معتذرا عن استسلامه للأسر وتفضيله على الموت :

وقال أُصَيْحَابي : الفِرارُ أو الـرَّدَى

فقلت : هما أمران أحْلاهُما مُرُّ ! !

وتبادل الحوار وسيلة فنية متقدمة بالنسبة للقصيدة العربية ، تمنحها طابعا مسرحيا ذا قيمة لا تُنكر في إبراز الفكرة ومعالجتها ، وتجسيم المشهد والإقناع به.

والفائدة الفنية الثانية التي نجنيها من التفسير الرمزي للغزل تتجلى في أن القصيدة ستبدو بذلك أكثر تماسكا ووحدة في الموضوع والجو النفسي الذي تبعثه في القارىء لأننا إذا قبلنا الغزل على ما يدل عليه في الظاهر سنجد القصيدة تشتمل على غرضين هما الغزل ثم الشكوى والاعتذار ، وسنصرف هَمّنا وجهدنا إلى اكتشاف صلة موضوعية أو شعورية تربط بين موضوعين لا يستدعي أحدهما الآخر بسهولة ، وكل ما يمكن أن يقال إنه في سجنه قد تذكر أحبابه ، أو هذه

الحبيبة ، فراح يحنّ إلى أيامها ويذكر عذابه في عاطفته نحوها ، وقد ذكّره ما عانى من حرمان وعذاب بما يعاني في السجن ، فاستطرد إلى الشكوى والعتاب والفخر بنفسه .

ولكننا حين نقبل التفسير الرمزي لن نجد فجوة أو اختلافا بين الغزل وما تبعه من الشكوى والعتاب ، فالموضوع واحد ، وإن أُدِّيَ بطريقتين : طريقة الرمز في البداية ، ثم طريقة التعبير المباشر في أعقابه ، كما يعرض المشهد في « السينما » بطيئا ثم بالسرعة العادية بقصد التوضيح والإقناع ، وأيضا إظهار البراعة الفنية والقدرة على تطويع اللغة كأداة فنية تتوقف عظمة الشاعر على استعمال أساليبها المألوفة لأداء معان ، وتصوير مشاعر غير مألوفة .

وهكذا ستتداخل جزئيات القصيدة وتتضامّ في إطار واحد ، فتتحقق لها الوحدة الموضوعية التي تفتقدها الكثرة الكثيرة من قصائد شعرنا القديم ، وتمنح أبا فراس مزية جديدة فوق فروسيته ونبله ، وهي التجويد الفني ، وإنه بها لجدير ! !

ثانيا : فن المسرحية

إذا كان الشعر ينبع من الفطرة الإنسانية ، ويصور تاريخ الشعور الإنساني فإن المسرح يعبر عن الفكر ، ويصور تاريخ الحضارة ، وقـد عرفته الشعوب القديمة في أطوار حضارتها . وما يزال المسرح الإغريقي — الذي بدأ منذ المائة السادسة قبل الميلاد — صاحب الشهرة والأهمية بين المسارح القديمة ، إلى اليوم .

وإذا كان الشعر يتميز بالقدرة على التكثيف العاطفي ، فإن المسرح يستمد مبرر وجوده من قدرته على عرض الآراء المتعارضة من خلال الحوار ، وتصوير الناس ، فالحوار والعمل أو الحركة من أهم ما يميز الشكل المسرحي .

وأول ناقد شرع للمسرح هو أرسطو واضع أسس الكلاسيكية ، في كتابه « الشعر » الذي لم يعترف فيه بالشعر الغنائي الفردي الذاتي ، ومن ثم اقتصر على وضع الأصول الفنية للمسرحية Drama والملحمة Epic فقط ، وهما الشكلان الفنيّان اللذان يعبران عن المجموع ، في حركته وعقائده ومشكلاته وبطولاته وفيهما لا يظهر شخص الشاعر ، وإنما تظهر فكرته عن مجتمعه .

وفن المسرح يقوم — عند أرسطو — على نظرية «المحاكاة» Imitation أي أن الشاعر يحاكي الحياة ، ولكنها ليست المحاكاة الحرفية ، فيجب على الشاعر أن يُحْسِنَ الاختيار والربط حتى يكون العمل له معنى ، فالفن أكمل من الحياة ، لأنها

تشتمل على أحداث غير مترابطة وأشياء خالية من المعنى . وبذلك يرى أرسطو أن تعتمد المسرحية على « حكاية » لها بداية ووسط ونهاية ، تترابط أجزاؤها بطريق الاحتمال أو الضرورة ، لا بفعل المصادفة أو تَدَخُّل الآلهة أو القدر .

وحرصاً من أرسطو على خلق الوهم بالحياة عند مُشاهد المسرحية فكأن ما يشاهده ليس تمثيلاً وإنما هو الحياة نفسها ، وَضَعَ قانون الوحدات الثلاث Three Unities وتَعْني : وَحدةَ الزمان Unity of time أي ألا تمتد أحداث المسرحية أكثر من يوم واحد، ووحدةَ المكان Unity of Place وتعني أن تتحرك شخصيات المسرحية في حدود المدينة وضواحيها ، وهي الأمكنة التي يستطيع الإنسان أن يطرقها في حدود الزمان المسموح به ، ووَحدةَ الحدث Unity of Action وتعني أن يكون هناك خط اهتمام واحد ، أو حدثٌ واحد ، يمضي من البداية أو العرض ، إلى الوسط أو التعقيد ، إلى النهاية أو الحل ، دون تفرع أو تشتت أو ازدواج في النهاية ، كما تعني وَحدةُ الحدث تَمَيُّزَ المأساة عن الملهاة ، فلا تشتمل إحداهما على أية عناصر للأخرى .

وتفترق المأساة Tragedy عن الملهاة Comedy أو التراجيديا عن الكوميديا في الموضوع والشخصيات والخاتمة والهدف . فموضوع المأساة تصوير العقائد والأمور الخطيرة والأفعال النبيلة ، وهذه الرفعة في الموضوع تناسبها الشخصيات الخطرة كالآلهة والملوك والأبطال ، وتنتهي المأساة غالباً بمصرع البطل ، وبذلك تتحقق غايتها ، وهي غاية أخلاقية ، إذ تهدف المأساة إلى تطهير نفسية المشاهد من العواطف التي إن زادت عن حدّ الاعتدال صارت ضارّةً به ، ووسيلتها إلى بلوغ هذه الغاية ، التطهير Katharsis الذي يتم بإثارة عاطفتي الرحمة والخوف ، فكأنّ مشاركة المشاهد فيما يجري على المسرح ، ثم اكتشافه — عندما يَلْقى البطلُ مصرَعَهُ — أن شخصاً غيره هو الذي راح ضحية الخطأ يتحرر من بعض الانفعالات الضارة من خلال الإثارة التي حدثت بالمشاهدة . أمّا الملهاة فموضوعها يستمد من الحياة العامة ومشكلات الناس في جانبها

المضحك الهزلي غير المؤلم ، ويقوم ببطولتها الناس العاديون ، وتنتهي بالهزيمة أو الخزى للبطل ، ووظيفتها نقدُ الحياة الاجتماعية ، وقد تكون لها غايـــة تطهيرية تخص مجالها بالطبع ، فمن خلال المشاركة بالضحك تصير النفس — عقب ذلك — أكثر هدوءاً واستسلاماً .

وفن المأساة أكثرُ رُقياً وخطراً من فن الملهاة ، وقد أشاد أرسطو بمسرحية « أوديب » للشاعر الإغريقي سوفوكليس . وظلت المبادىء التي وضعها أرسطو موضع التطبيق في عصره ، وأعيدت إليها الحياة في عصر النهضة في أوربا ، أو ما يسمى بالكلاسيكية الحديثة ، إلى أن جاء شكسبير ، ورفضت عبقريتـــه الخضوع للقواعد الأرسطية ، وبخاصة قانون الوحدات الثلاث ، فمسرحيته : «أنطونيو وكليوباترا» مثلاً ، تمتد لبضع سنوات ، وتجري أحداثها بين شواطىء اليونان وروما والإسكندرية ، وشخصية المضحك أو المهرج موجودة في مآسي شكسبير غير عابئة بالفصل بين عناصر المأساة وعناصر الملهاة .وقد أثبت شكسبير أن المسرحية يمكن أن تكون محبوكة وعظيمة التأثير، دون أن تخضع للقواعدالارسطية

وحين ظهرت الحركة الرومانسية في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر ، اتخذ دعاتُها (فكتور هوجو والفريد دي فيني وغيرهما) من تمـــرد شكسبير دليلاً على فساد القواعد الكلاسيكية . ووضعوا « وَحدَةَ الانطباع » أو وحدة الحدث . بدلاً من الوحدات الثلاث . وكانت حجتهم محاكاة الحياة أيضاً ، وهي الحجة التي اعتمد عليها أرسطو ؛ فالحياة لاتعرف هذا الفصل الحاسم بين ما يسر وما يحزن ، ولا تقدم لنا الأحداث في نزعتها وتركيبهـــا العقلي المنطقي الصارم الذي يشهد بزيفها .

وقد أخضعت كافة المبادىء الأرسطية للمناقشة والرفض منـــذ الثورة الرومانسية ، فلم يعد الفن المسرحي ينقسم انقساماً حاسماً بين المأساة والملهاة وإنما ظهرت الدراما الحديثة ، التي صارت أكثر اهتماماً بالإنسان في حياتـــه الواقعية وهمومه النفسية وأوضاعه السياسية أو علاقته بالنظام الدولي والاجتماعي

الذي يرتبط به ، ولا تستطيع هذه الأسطر القليلة أن تتتبع ذلك كله ، ونكتفي بالتعريف بأهم ملامح المسرح المعاصر ، ونحصر ذلك في فن الميلودراما والمسرح الملحمي كما هو عند بريخت ، ومسرح المواقف عند سارتر ، ومسرح العبث .

وقد ظهرت الميلودراما Melodrama مع الرومانسية ، وهي دراما شعبية مصحوبة بالموسيقى ، تتميز بخصائص تجعلها قريبة إلى مشاعر العامة ، ومقبولة من كافة الطبقات ، ففضلاً عن مصاحبة الموسيقى لأحداثها ، نجد موضوعاتها محببة إلى العامة لأنها مستقاة من مشاهداتهم وتصوراتهم عن الحياة وأحلامهم ، إذ تدور حول الإخلاص الذي لا تشوبه شائبة ، والحب المطلق ، وخيانة العهود ورياء الصداقة ، وفجاءات المصائر في الانتقام الخالي من الرحمة ، أو الظفر بثروة غير منتظرة ، أو التعرف على من فُقِدُوا من الأهل والأطفال ، وما إلى ذلك من موضوعات نجدها بكثرة في مسرحنا العربي المعاصر ، (عند غير كتابه الكبار مثل الحكيم والشرقاوي ونعمان عاشور وصلاح عبد الصبور) والهيكل العام للميلودراما يقوم على أشخاص طيبين أو أخيار ، يعارضهم شخص شرير أو أكثر ، وقد ينتصر الشر مؤقتاً ، ومن انتصاراته ومحاولة الخير أن يقاومه تكتسب المسرحية امتدادها وأهم عناصر تشويقها ، مع الحرص على إيجاد شخص مضحك ، كأن يكون فيه بلاهة أو صراحة زائدة ؛ فالطيب والشرير والمضحك من أسس الشكل الميلودرامي . ولكي يتوصل كاتب الميلودراما إلى خلق تأثير قوي عند مشاهديه فإنه يراعي مجموعة من القواعد أهمها :

١ ـ مراعاة العدالة الأخلاقية ، فلا بد أن ينتصر الخير مهما تسلح الشر بالمكر والخديعة ، ولا بد أن يثأر الضعيف لنفسه من الطغاة والظالمين .

٢ ـ الاستعانة بالموسيقى في التمهيد للحوادث وتجسيم الإحساس بالمشاهد العنيفة أو الحالمة ، مما يساعد على إلهاب المشاعر ، كما قد تشتمل على أغان ورقصات حسب قدرات الممثلين .

٣ — اللجوء إلى الحيل المؤثرة غير الفنية ؛ أي التي لاترتبط بالفكرة أو قوة الصياغة ؛ فتظهر فيها الأشباح والأشخاص المتنكرون والسراديب والأماكن المخيفة ... إلخ .

٤ — ولا يعتمد مؤلف الميلودراما على منطقية الحوادث أو تدرجها من خلال التحليل ، فإنه يُعْنى بالحوادث فقط تقريباً . ومِنْ ثَم تتطور تلك الحوادث في جو من المفاجآت ، التي تبلغ بالشر ذروته ، ثم يأتي الانقلاب فجائياً ودون تمهيد ، لينتصر الخير وتنتهي المسرحية .

وفن الميلودراما لا يُعبِّر عن وعي بفنّ المسرح وأهدافه العليا . ولكنه استطاع أن يُفيدَ شعبياً إذ تقبل عليه الجماهير ، وهو يرضيهـا نفسياً ، ويساهم في تربيتها بصورة ما ، ويعبر أحياناً عَمّا تعاني من مصاعب الحياة .

أما المسرح الملحمي Epic Theatre فلكي ندرك التطور الذي أدخله على مفهوم المسرح ، يحسن أن نتذكر أن البناء المسرحي يقوم في أساسه على الحواروالفعل أو العمل ، وأن الفكرة في المسرحية تنمو خلال الصراع ، أو تضاد وجهتي النظر ، وقد جاء الكاتب الألماني بريخت (١٨٩٨ — ١٩٥٦ م) ليغيّر ذلك أو بعضه ، حين دعا إلى مسرح يأخذ بعض عناصر فن الملحمة الذي تطور في عصرنا إلى الشكل الروائي القصصي ، وبذلك ظهر « الراوي » في مسرح بريخت الذي يعتمد على الحوار والسرد معاً .

والمسرح الملحمي يقوم على مناقضة المسرح التقليدي ، فهو لا يحاول أن يخلق عند المشاهد إحساساً بأن ما يجري على المسرح إنما هو قطعة من الحياة ، بل على العكس ، يريد أن يذكره دائماً أن هذا مجرد تمثيل ، ويستعمل لذلك وسائل عديدة ، كظهور الممثلين أثناء تغيير المناظر ، وتنافر الديكورات ، والبعد عن اللغة الإيحائية ، والدعوة — من الراوي — إلى التفكير والمواجهة والمناقشـة . وتحويل الشعور إلى عمل ، وليس مثار الاهتمام في المسرح الملحمي هو الحل والمَخْرَج ، بل طريقة الحل وتبريرها الفكري ، وكل منظر في مسرحياته

مقصود لذاته ، لا يتوقف معناه على ما بعده ، فالموضوع يتقدم في صورة تموجية في جَوٍّ مفاجآت لا في خطوط متصلة . وهذا المسرح يهمل وحدة الحكايـة ويورد الكثير من الأحداث ، لكنها تُطِلُّ حول موضوع واحد ، فوحـدة الموضوع هي البديل لوحدة الحدث ، لكن الرابط يمكن اكتشافـه بالتأمل والتفكير .

وأشهر مسرحياته « دائرة الطباشير القوقازية » و « الأم الشجاعة » و « امرأة سيتزوان الطيبة » . [1]

ومسرح بريخت من مسرح الفكرة ، ولا يرفض الشعار والدعاية ، بما فيه الشعار السياسي ، ويمكن اعتباره مقدمة لأفكار ازدهرت في فترتنا هـذه ، ففضلاً عن المسرح السياسي ، نجد المسرح الذي يُسقِطُ الحائطَ الرابع ، أي يرفض إيهام الجمهور بالانتقال إلى حياة بديلة من خلال التصوير والإيهام ، وإنما يذكرهم دائماً بأن ما يجري هو مجرد تمثيل ، وعليهم أن يفكروا في القضية على أساسها الواقعي الذي يتطلب مواجهةً وحلاً لن يتما إلاّ بمداولة المناقشـة . وكذلك يمكن اعتباره ، مع الوجودية والسريالية ، ممهداً لمسرح العبث ، وذلك بحرصه على الإغراب من خلال تنافر المشاهد والمناظر والملابس ... إلخ . — ويقصد بالإغراب أن يجعل الحدث العادي غريباً في نظر المشاهد ، بحيث يندمج فيه بفكره أكثر من شعوره ، وهذا يعني — في رأيه — أن يفكر فيه المشاهد بقصد تغييره ، وبذلك تكون المسرحية قد حققت هدفها ، وهو اشتراك الجمهور مع الممثلين في صناعة المسرحية .

أما مسرحيات المواقف ، فإنها تختلف كثيراً عن «الموقف » بالمعنى الأرسطي الذي يعني عنده الفكرة في المسرحية أو الأحداث العامة . أما « الموقف » في عصرنا ، الذي تبنى عليه مسرحية بِرُمَّتِها ، فيعني علاقة الإنسان ببيئتـه

---

(١) انظر تحليلا للمسرحية الأولى في : النقد الأدبي الحديث ص ٥٩٦ ، وللثالثة في : نظرية الدراما ص ١٩٩ كما نشرت « الأم الشجاعة » في كتاب مستقل مع دراسة وتحليل .

وبالآخرين في وقت ومكان مُحَدَّدَيْن ، ومِنْ ثَمَّ يعبِّر بطل المسرحية بسلوكه وفكره عن موقفه حين يكشف عن وجهة نظره ومعاناته تجاه ما يحيط به من أشياء وحوادث ومخلوقات ، ووجهة النظر هذه غالباً ما تنظر إلى هذه جميعاً على أنها عوائق دون تمام حريته ، ومن ثم يحاول تخطيها إلى غايته وتحقيق أهدافه ، بتغيير وضعه الراهن المرفوض ، وهو في تحديد العوائق والسعي إلى الهدف بعيدٌ عن التوهم والمبالغة ، وبعيدٌ عن السلبية والرضوخ ، فالموقف المشروع — إذاً — يتألف من عوائق ومن مقاومة لها في الوقت نفسه ، وبه يكون الإنسان في تغير دائب ، يُعَبِّر به عن المعنى الأعمق لإنسانيته التي تبحث عن الكمال والتوافق ، فالوجود الإنساني الحق هو الوجود في موقف ! !

والمثل الواضح لمسرحية المواقف ، مسرحية « موتى بلا قبور » ومسرحية « الذباب » وهما لسارتر ، والأولى عن المقاومة الفرنسية ضد الغزاة الألمان والأخرى عن فتى ولد وكله آمال ، ولكنه يشعر بالغربة والضياع والعزلة ، فيحاول أن يغير واقعه ، ومسرحية « في مغيب القمر » وهي عن قصة للكاتب الأمريكي تشاينبيك ، وهي أيضاً عن الصراع حول مفهوم الحرية ، وقطبا هذا الصراع الغزاة والمقاومة .

ومسرحية المواقف لا تحرص على تصوير الشخصيات أو الحكاية ، وإنما تهتم بالجوانب الخلقية القائمة على الجدل والصراع مع الواقع المفروض والحواجز التي تحول بين الإنسان وتجاوز ذاته الفردية ببلوغ غايته وهي الحرية ، التي تمثل أعلى غايات الخير .

أما مسرح العبث Absurd فأشهر كتابه : صمويل بيكت وإدوارد آلبي ويوجين يونيسكو وجان جينيه ، وقد ترجم الكثير من مسرحياتهم إلى العربية . ونستطيع أن نتلمس جذور العبث — كاتجاه فلسفي وفني — في الدادية التي اهتمت بالنقد الساخر وإنكار القيم التقليدية ، ثم جاءت السريالية لتلتقي باهتمامها إلى العقل الباطن وبخاصة في حالة الحلم ، إذ يكون هذا العقل متحرراً من سيطرة

العقل الواعي عليه ، وقد انتهى السرياليون إلى اعتبار العالم الباطني مجال تأملهم وموضوع كتاباتهم دون اعتبار للعقل الواعي ، وما يمليه من قيم أخلاقية أو جمالية . ثم كان مسرح بيراندللو (١٨٦٧ — ١٩٣٦) خطوة أخرى في طريق العبث إذ رفض في مسرحياته فكرة الحقيقة المطلقة ، وأنكرها ، مقرراً أن الحقيقة نسبية ، فلكل فرد حقيقتُه أو وجهَةُ نظره في الحقيقة ، وحين جاء سارتر أنكر وجود قيم أخلاقية مطلقة ، ورأى أن الإنسان يسير بَهَدْيٍ مِنْ ذاته ، ولذلك فإنه مسئول أمام نفسه فقط ، ومن ثم يتوجب عليه أن يبحث عن القيم التي تناسبه وتحقق ذاته ... وهذا يعني أن الإنسان هو الذي يصنع مصيره الخاص .

فكيف تَوَلّد العبث من هذه الخطوات المتتابعة على طريق الدراما الحديثة ؟

لقد رأى هؤلاء الكُتّاب الذين أشرنا إليهم أن الإنسان صار غريباً في عالمه ودوره غير مفهوم ، أو غير محدد ، هو محكوم عليه بالوجود والموت ، وهو اجتماعياً وعالمياً يمضي على غير إرادته ، وهو يظن نفسه أو يظنه الآخرون على صلة بهم ، ولكنه في الحقيقة يعيش عالمه الداخلي عاجزاً عن تفسير علامات الاستفهام الكثيرة ، مغلقاً على نفسه عاجزاً عن التكيف مع عالم مُفْعَمٍ بالزيف والكذب ، مُثيرٍ للغَثَيان ، مستسلم لآليّةٍ قاتلة ، فأين الإيمان وأين اليقين في هذا العالم ؟ لقد فَقَدَ الفردُ إيمانَه بالنظام والمنطق واليقين ، وليس أمامه غير عالم من ركام ليس له معنى . [1] وهذا ما قررته المذاهب الأدبية من الدادية والسريالية والوجودية ، على اختلاف في التعبير ، ومن ثم صار الإنسان « معنى » غير مفهوم ، ويعيش حياة غير معقولة ، ولكن هذه المذاهب عبّرت عن مأساته هذه في شكل فني معقول ، يقوم على اختيار حدث أوحكاية ، وإيثار التحليل .. وهذا يعني — في رأي العبثيين — أن العلاقة المنطقية بين الشكل والمضمون غير موجودة ، إذ قُدِّم المضمون اللامعقول في شكل معقول !!

---

(١) انظر : نظرية الدراما ص ٢١٩ ومسرح العبث ص ٤٠٢ .

ولهذا دفعوا القضية نحو التلاحم والمنطقية ، وقدموا مسرحيات لا معقولـــة ، مضموناً وشكلاً ، فهي في مضمونها تعبر عن غربة الإنسان وضياعه وعزلته عن أقرب الناس إليه ، وتحركه في غير طائل ، وسعيه إلى غير هدف . وتقدم هذا المضمون في شكل فني يجسده ، فلا نجد في المسرحية الحرص على إبراز ملامح المكان وتحديد الزمان مثل المسرحية التقليدية ، بل لا نجد فيها حدثاً معيناً ، وإنما مجموعة من الجمل الحوارية المتقاطعة والمتداخلة . لا نجد لاستمرارها معنى وإن كان من الممكن أن نجد أنفسنا أو مشكلتنا في جملة أو مشهد قصير ، وكذلك تساعد الملابس والمناظر والإضاءة على تجسيم العبث بتناقضها مـــع الشخصيات التي سنكتشف أنها لا تحمل أسماء ، وأنها تخاطب نفسها أكثر مما تخاطب الآخرين ، وتفعل ذلك بكلمات جوفاء لا معنى لها ، وأنها أيضاً لا تسير على منطق ، فقد تتناقض تصرفاتها ، بل قد تتخلى عن كل ما نادت به ، أو تنكره حين تجده . ويمكن أن نجد أكثر هذه الخصائص في مسرحية « ياطالع الشجرة » لتوفيق الحكيم .

هذه لمحات يسيرة عن بعض الاتجاهات الحديثة في المسرح العالمي ، ولن نجد صعوبة في اكتشاف ملامحها في مسرحنا العربي ، وليس من الممكن — في حدود هذه الصفحات — أن نعرض نموذجاً نقدياً لكل نوع ، ونكتفي بمسرحية واحدة ، هي مسرحية « حبيبتي شامينا » التي ألفها رشاد رشدي .

حبيبتي شامينا

« حبيبتي شامينا » هي تاسع وآخر مسرحيات رشاد رشدي ، وقد صدرت كبداية لسلسلة مطبوعات « الجديد » ، ولقد كنا نتمنى لو قرأنا كل إنتاجه ، وبخاصة تلك المسرحيات التي أثارت ضجة نقدية حين مثلت على مسارح القاهرة ولكن ذلك — مع الأسف — لم يتحقق لظروف خـــاصة ، ربمـــا لعاميتها وجنوحها نحو الاستعراضية والغنائية بالمعنى الشعبي لا الفني ، ولم نقرأ له ، قبل

هذه المسرحية ، سوى أولى مسرحياته « الفراشة » ، وأذكر أنها لم تكن على مستوى يُشعر بميلاد قوي لكاتب مسرحي متنوع الثقافة عميقها ، فمشكلة الأديب المترفع على ماديات الحياة ، المنهَك بالاضطرار للتعامل مع من لا يعرفون معنى الكلمة وقُدْسيّتَها ، مشكلة مستهلَكة . ولقد أحسست إحساسا قويا بأن « الفراشة » نبعت من مسرحية « شاترتون » للشاعر الفرنسي الفريد دي فيني ، وشاترتون – إنسانا لا مسرحية – شاب إنجليزي شاعر انتحر تحت ضغوط مجتمع البرجوازية . . أي أنه في متناول ثقافة رشاد رشدي وفي صميم اهتمامه . وربما كان النقد الأكثر إحكاما وموضوعية يقتضينا أن نقرأ كل ما كتب صاحب هذه المسرحية ، لنتعرف على مجالات اهتمامه ، وتطوره الفكري والأسلوبي ولكن ذلك ليس متاحا الآن فمسرحياته العامية لم تنشر ، وإذا .. فلتكن هذه الكلمات على طريق المحاولة النقدية محصورة في حدود مسرحية « حبيبتي شامينا » وحدها .

وإذا كانت الهزيمة العربية بحجمها الرهيب ، واستمرارها المخيف لنصف قرن من الزمان يجب أن تكون محور تفكيرنا ، وركيزة حركتنا لصنع المستقبل العربي .. أو لإنقاذه ؛ فإننا يجب أن نُحَيِّي كل عمل يهتم بقضية فلسطين وعروبتها وأن نمعن فيه النظر ونستخلص كافة محاسنه ، ولكن ذلك لا يجوز أن يصرفنا عن مناقشة أفكاره ، وما قد تنطوي عليه من غموض أو ضعف أو عكس ذلك .. وأيضاً لا يصرفنا عن تقويمه نقديا ، وعلى أسس فنية خالصة ، بصرف النظر – مؤقتا – عن القضية ، فالجانب الجمالي في العمل الفني لا يجوز إغفاله أو التقليل من أهميته أمام جلال القضية أو الفكرة التي يطرحها ؛ لأنه لم يستحق تسميته فَنّا بما فيه من أفكار قيمة أو مواقف إنسانية رفيعة ، وحسب ، وإنما بما يحقق من توافق وانسجام وإثارة وإحساس بالجمال والسمو أيضا ، من خلال أسلوبه ، وشكله ، وقدرته على الإقناع والإثارة ، وتفجيره لألوان من المشاعر لا يستطيع الوصول إليها غيره .

وهيكل القصة في « حبيبتي شامينا » غاية في البساطة ، إن لم يكن السذاجة ،

ففي أورشليم ، وفي عصر سليمان ، تعشق الفتاة الجميلة « شَامينَا » راعيا شابا جميلا وقويا هو « رَاعِينْ » . ونفهم من الحوار وتعليقات الكورس أنهما لم يلتقيا من قبل ، إذ تقول شامينا :

هذا حبيبي قادم من بعيد
عبر التلال والوديان
لم أره ولكني أعرفه

هنا يشعر القارىء بأنه على أبواب عمل من أعمال الرمز ، ويبدأ حَدْسه وخياله في التفتيت والتجميع ، ومقابلة جزئيات الأفكار وجمل الحوار .. إلخ . المهم أن « سليمان » يرغب في التزوج من الفتاة ، ويوافق إخوتها طمعا في الثروة والجاه ، وتكون « شامينا » سكرى بخيالها مع حبيبها الذي لم تره ، فتستسلم لسليمان تحسبه حبيبها الغائب ، ولكنها تقاومه وتَجْفُوه حين تعرف أنه مفروض عليها ، بل تنكر أولادها منه ، ولا تعترف إلا بأولادٍ تَمُورُ بهم أعماقُها ، وستنجبهم من حبيبها الوحيد « رَاعِين » .

ويصير موضوع « شامينا » شاغل المجتمع كله ، فرجال سليمان طوعُ إشارته لإكراهها على الرضا به ، وقد وضعوها سجينةً في قصره ، وإخوتها لا يريدون أن يفقدوا امتيازاتهم ، فهم أيضا ضد تعلقها بالراعي ، ولا يبقى في موقف الإنصاف غير « الكورس » الذي يمهد للحدث ... ثم يعلق عليه ، كما كان الكورس يفعل في المسرحية الإغريقية القديمة .

أما « راعين » فإنه أيضا خُدِعَ لبعض الوقت كما خُدِعت « شامينا » . فاستسلم لفتاة تهواه تُسمّى « سوسنة » ظنا منه أنها حبيبته شامينا ، ولكنه ما لبث أن اكتشف خطأه ، فنفاها عن فكره ، وهام على وجهه يبحث عن شامينا ، لا يرضى عنها بديلا .

ويحاول أبناء شامينا من سليمان إكراهها على محبة والدهم ، ولكنها تُنكرهم

وتدعوهم لإنكارها أيضا ، وتحلم براعين حتى تلتقي به في النهاية ، فيكون الحب والإخصاب والربيع الدائم . ويذهب مجتمع الاغتصاب والقهر والكراهية.

هذا تقريبا ملخص الحكاية ، ولأنني سبقت بالكتابة عنها ، إذ نشرت نادية أبو المجد مقالا تحليليا في مجلة الجديد (١٥ ابريل ١٩٧٢) عن المسرحية فإنني أفضل أن أستعير قلمها فيما سبقت به ، وأن أصحح بعض الآراء التي بالغت فيها ، . تقول الباحثة مفسرة الرمز في حبيبتي شامينا : « شامينا هي فلسطين ، ولها تاريخ يهودي يتمثل في زواجها من سليمان ، وإنجابها لأبناء سليمان الذين طغوا في الأرض وقتلوا من قتلوا من أنبياء الله (لم يرد ذلك في المسرحية وهو من فهمها الخاص) ولكنهم حاولوا إمساك راعين ليخلص وجه أمهم شامينا لأبيهم سليمان ، ولم يفلحوا في ذلك ، إذ انتصر الحب ، وعارضوا من عارضوا منهم ، حتى شردهم الله وكتب عليهم الحرمان من أمهم شامينا أو فلسطين ، وشامينا لها أيضا تاريخ عربي ، يتمثل في فتاها ورجلها راعين ، الذي فَرّقَ بينه وبينها لا سليمانُ وأبناؤه فحسب ، وإنما إخوة شامينا أنفسهم ، إخوتها العرب الذين باعوها لبني إسرائيل بأبخس الأثمان ، بالمال والعتاد ، وأدوا بها إلى الذل والأسر والمهانة والعبودية ، الذي لن يخلصها منه إلا رجلها وحبيبها وهو أيضا ابنها راعين . أي أن المسئولية الكبرى في خلاص فلسطين من الأسر تقع على شعبها وأبنائها من العرب أنفسهم بغض النظر عن مسئولية ضياع فلسطين في الأصل » . انتهى كلام الباحثة ، وتفسيرها مقبول وإن اشتمل عـــلى بعض العبارات التي تحتاج إلى مراجعة كما سنرى .

ولكن يبدو أنها معجبة أكثر من اللازم بأستاذها مؤلف المسرحية ، بدرجة دفعت بها إلى التهويل والاضطراب وعدم القدرة على التحديد ، فهي تقول في بداية مقالها : « في مسرحيته الأخيرة « حبيبتي شامينا » جمع الدكتور رشاد رشدي بين قمة التعبير الرومانسي في المسرح وقمة التعبير الكلاسيكي. فالمسرحية تتسم بشفافيةٍ ورقةٍ وعذوبةٍ تفوق كل ما قرأته من نصوص مسرحية شعرية

عربية . بل وتندر حتى في الأدب الغربي على ما أعرفه . إن ما ترلنك وو . ب ييتس في أعظم أعمالهما الرمزية لم يصلا إلى ما أجد أمامي من سمو في اللفظ وروحانية في تصوير الزمان والمكان على السواء . ربما كان لتأثر الدكتور رشاد رشدي بمزامير داود يد كبيرة في ذلك . ولكني أمام عمل مسرحي على مستوى رفيع بجانب أنه عمل شعري ، ولا يسعني في هذا المجال إلا أن أبحث عـــن جذورٍ أخرى لهذه المسرحية الجديدة ، إنها أقرب ما تكون إلى المسرح الصيني أو الياباني التقليدي ، والذي جنح الغرب أخيرا إلى محاكاته في فن البانتوميم المستحدث ، ولكن مسرحية الدكتور رشاد تسمو على تلك الفنون كلها في أنها تضيف إلى الحركة والموسيقى ، اللفظ أو التعبير اللغوي . وهنا ظهر تمكن المؤلف من الفن المسرحي بشتى أنواعه . فعن طريق الكلمة أو اللفظ خلق عملا مسرحيا غاية في العذوبة والرقة التي هي من صفات المسرح الرومانسي . وغاية في الصرامة والجدية والحبكة والتجريد التي هي من صفات المسرح الكلاسيكي » ! ولا تكتفي الباحثة بجعل مسرحية رشاد رشدي تأخذ أروع ما في الرومانسيـــــة والكلاسيكية ، وتسبق ما ترلنك وتتجاوز ييتس ، وتهاجر من الغرب إلى الشرق ، وترضي المعسكرين : الصين واليابان وإنمـــا تعبر ذلك كله إلى « إليوت » أيضا فيما بعد ، وكأنما يجب إذا ذُكر رشاد رشدي أن تذكر — وعلى الفور : الأرض الخراب !

لا نشك في أن هناك إسرافا في التصور ، وانسياقاً في المديح طغى على الاهتمام النقدي الجاد الذي يوضح الأصول الفنية ، وكـــم تمنينـــا لو أن هذه الجوانب نالت قدرا من الاهتمام ، وصُححت ، فقد اشتملت على أخطاء عديدة فاتت الباحثة أو صنعتها ، فضلا عن اضطراب المسرحية نفسها ، كما سنرى الآن .

ليست هناك أية علاقة بين « حبيبتي شامينا » ومزامير داود ، وإنما المسرحية كلها مستوحاة من « نشيد الأنشاد » ، ولو أن الكاتبة الفاضلة رجعت إلى « العهد

القديم » فإنها ستجد تحت العنوان مباشرة : « الذي لسليمان » والمسرحية عن سليمان وليست عن داود ، وكان يجب أن تلتفت لذلك ، لأن مُلْك اسرائيل لم يَقْوَ إلاّ في عهد سليمان ، وهذا الغزل الرمزي يشيع في نشيد الأنشاد ، أما المزامير فهي تاريخ وحكم وأدْعية ، ولا تستدعي هذه المسرحية من بعيد أو قريب .

يبقى أن نتعرف على الأصل ، أي « نشيد الأنشاد » « لنرى كيف عبّر ، وتطور ، ولنتعرف عمليا ، على درجة « التصرف » و « الإبداع » في عمل مؤلف المسرحية . ما دام قد أخذه عن نص تاريخي معروف .

وقد اخترت عبر إصحاحاته الثمانية الفقرات التي يكاد المؤلف أن يكون نقلها بحرفيتها ، أو أفسدها حين تصرف فيها وقلل من شاعريتها ، وأيضا لنرى كيف تطور الخط الدرامى في نشيد الأنشاد ، وكيف أفادت منه المسرحية .

من الإصحاح ١

ــ لقد شبهتك يا حبيبتي بفرس في مركبات فرعون .

ــ ها أنت جميلة يا حبيبتي ها أنت جميلة .. عيناك حمامتان .

من الإصحاح ٢

ــ أنا نرجس شارون سوسنة الأودية .

ــ كالسوسنة بين الشوك ، كذلك حبيبتي بين البنات .

ــ أحلّفكُنّ يا بنات أورشليم، بالظباء وبأيائل الحقول ألا توقظن ولا تنبهن الحبيب حتى يشاء .

ــ حبيبي هو شبيه بالظبي ..

ــ هوذا واقف وراء حائطنا يتطلع من الكُوَى يُوَصْوِصُ من الشبابيك.

من الإصحاح ٣

— في الليل على فراشي طلبت من تحبه نفسي ، طلبته فما وجدته ، إني أقوم وأطوف في المدينة ، في الأسواق وفي الشوارع ، أطلب من تحبه نفسي ، طلبته فما وجدته .
— وجدني الحرس الطائف في المدينة .
— من هذه الطالعة من البرية ، كأعمدة من دخان معطرة بالمُرّ واللّبان ، وبكل أذرَّة التاجر .
— هو ذا تخت سليمان ، حوله ستون جبارا من جبابرة إسرائيل ، كلهم قابضون سيوفا ومتعلمون الحرب .
— أخرجن يا بنات صهيون وانظرن الملك سليمان بالتاج الذي توجته به أمه ، في يوم عرسه ، وفي يوم فرح قلبه .

من الإصحاح ٤

. ثدياك كخشفتي ظبية توأمين ، يرعيان بين السوسن .
— هلمي معي من لبنان يا عروس .. قد سبَيْتِ قلبي يا أختي العروس .
— شفتاك يا عروس تقطران شَهْداً ، تحت لسانك عسل ولبن ، ورائحة ثيابك كرائحة لبنان .
— أختي العروس جنة مغلقة ، عين مقفلة ، ينبوع مختوم .
— استيقظي يا ريح الشمال ، وتعالي يا ريح الجنوب هُبّي على جنتي فتقطر أطيابها .
— ليأت حبيبي إلى جنته ، ويأكل ثمره النفيس .

من الاصحاح ٥

— أنا نائمةٌ وقلبي مستيقظ . صوت حبيبي قارعا .
— افتحي لي يا أختي يا حبيبتي يا حمامتي يا كاملتي ، لأن رأسي امتلأ من الطل ، وقُصَصِي من ندى الليل .

— قد خلعت ثوبي فكيف ألبسه ، قد غسلت رجليّ فكيف أوسخهما .

— حبيبي مدّ يده من الكُوَّة فأنّتْ عليه أحشائي .. قمت لأفتح لحبيبي ، ويداي تقطران مُراً ، وأصابعي مر قاطِرٌ على مِقْبَضِ القفل .

— فتحت لحبيبي لكن حبيبي تحوَّل وعَبَر ، نفسي خرجت عندما أدبر ، طلبته فما وجدته ، دعوته فما أجابني ، وجدني الحرس الطائف في المدينة ، ضربوني جرحوني . حَفَظَةُ الأسوار رفعوا إزاري عني .

— احلفكن يا بنات أورشليم إن وجدتن حبيبي أن تُخْبِرْنه بأني مريضة حُبّا .

— حبيبي أبيض وأحمر .. رأسه ذهب إبريز ، قُصَصُه مسترسلة حالكة كالغراب ... يداه حلقتان من ذهب مرصعتان بالزبرجد ، بطنه عاج أبيض مغلف بالياقوت الأزرق ، ساقاه عمودا رخام مؤسستان على قاعدتين من إبريز ، طلعته كلبنان، فتى كالأَرْز ، حلقه حلاوة، وكله مشتهيات ..

من الإصحاح ٦

— أين حبيبك أيتها الجميلة بين النساء ، أين توّجه حبيبُك فنطلبه معك ؟

— حبيبي نزل إلى جنته .. إلى خمائل الطِّيب ليرعى في الجنات ويجمع السوسن .

— هن ستون ملكة وثمانون سَرِيّة ، وعذارى بلا عدد . واحدة هي حمامتي كاملتي .

— نزلتُ إلى جنة الجوز لأنظر إلى خضر الوادي .. فلم أشعر إلا وقد جعلتني نفسي بين مركبات قوم شريف .

— قامتك هذه شبيهة بالنخلة ، وثدياك بالعناقيد .

من الإصحاح ٨

— المحبة قوية كالموت .

— الغيرة قاسية كالهاوية .

— إن أُعطيَ الإنسان كل ثروة بيته بدل المحبة تحتقر احتقارا .

— اهرب يـــا حبيبي ، وكـــن كالظبي ، أو كغفر الأيائل على جبال الأطْياب .

* * *

وبعد ...

فقد أطلْنا الاقتباس ، ولكن قراءة « نشيد الأنشاد » ثم قراءة « حبيبتي شامينا » ستجعل الأمر أكثر إمتاعا ووضوحا . ولقد تفوق رشاد رشدي في مسرحيته ، بالنسبة للخط العام ، وهذا هو المتوقع . فالعمل المسرحي يكون أغنى فكرا وأقدر على إثارة القضايا العديدة من قصيدة غنائية . ولكن الخط الأساسي ظل هو تقريبا ، فهناك الفتاة الجميلة المحبوبة التي تحب . وهناك الراعي الذي يهواها .. ثم تظهر مركبات الشريف . فتجد الجميلة نفسها فيها ، وتجد ألوان الإغراء تحوطها ، ولكنها تقاوم ، وتظل تذكر حبيبها ، لأن الإنسان إذا نال كنوز الأرض بدل المحبة احتُقِر احتقارا . وهي تحفز حبيبها إلى الهرب خوفا من جند المدينة القساة ، الذين حاصروها وضربوها وعبثوا بكرامتها .

ومن الواضح أن في هذه القصيدة الغنائية الخالدة حوارا بين الجميلة الباحثة عن حبيبها وبين فتيات أورشليم اللاتي يصرن عونا لها في البحث عن حبيبها ، وقد أفادت المسرحية من ذلك ، فكان فيها « الكورس » ، وأوحى الكورس بالتنوع والتقسيم . ولعل المؤلف — وله تجارب سابقة — رأى أن تُلَحَّنَ هذه

المقاطع وتُؤَدَّى بمصاحبة الموسيقى ، وقد اختار وزنا رشيقا وجملا قصيرة ، وترديدا وترجيعا يساعد على ذلك .

ولكن في المسرحية هنات كنا نتمنى أن ترتفع عنها ، وبخاصة أنها من قلم كاتب مجرب وأستاذ ، ونضرب بعض الأمثلة التي يمكن أن تكون « الطباعة » مسئولة عن بعضها ، لكنها – بالقطع – ليست مسئولة عن أكثرها . يقول عن شامينا إنها :

– عروس .. ليست ككل العرسان . ص ١٣ وعروس لا تجمع على عرسان ، وإنما على عرائس .
– عجين مخمور جسدها ص ٢٢ ، ٢٩ ، ٤٤ ، ويريد مختمر .
– كيف تنساني وأنا لم انساك ص ٢٨
– تعالي نرقد على الربوة ص ٢٨ ، ٥٢ والخطاب من سوسنة لراعين اي لمذكر .
– شامينا .. ألا تعرفينا ؟ ص ٣٢ وصحتها : ألا تعرفيننا ؟
– بالشوق قد قاضى قلبي ص ٤٥ : فاض قلبي .
– نرى ما هو ليس كائن ص ٤٩ ليس بكائن .. والوزن يصح
– لم أرى محاسنها ص ٥١
– تعالا ص ٥٦ وهو ينادي المثنى ، وصحتها : تعاليا .
– هل تدبرتي الأمر ، هل فكرتي ص ٦٠
– اسمعتي ص ٦٢
– ليتني وليتها لم نلتقي ص ٦٣
– لأننا كلنا ، متفرجين ولاعبين ، لسنا راعينا ص . ١٢ ، ويمكن اعتبارها صحيحة ، ولكن التركيب ضعيف .

هذه إذاً بعض المآخذ على استعمال المؤلف للغة .

وتبقى ملاحظات أخرى .

١ — التعقيد الذي اختاره لفكرته غاية في البساطة أو السذاجة ، وهو مألوف في الأدب الكلاسيكي ، ويصوره إلى حد ما قول الشاعر :

جُنِنّا بِلَيْلى ، وهي جُنّتْ بغيرنـــا
وأخرى بنا مجنونة لا نريــــدهـــــا

والفرق الوحيد أن ليلى أو شامينا لم تُجَنّ بغيره ، وإنما كانت تهواه . وتَحُولُ بينهما الحوائل .

٢ — اختار الكاتب اسم الفتى المُحِب المحبوب « راعين » وربما أوحى بأنه من « الرعاة » إذا شئنا أن نتجاوز المنطوق إلى المفهوم الرمزي .. ووصف العرب بالرعاة فيه كثير من الإجحاف . وربما كان العبرانيون أحق بهذا الاسم فمن معنى « العبراني » أنه ساكن الصحراء الدائب الرحيل . أي أنه فيه طبائع الرعاة . على حين عرف العرب حياة المدن والتحضر منذ أقدم العصور .

٣ — اختار الكاتب اسم « سوسنة » للفتاة التي حاولت تضليل راعين عن شامينا ، لأنها — بِدَوْرِها — تهواه . وهذا الاسم الجميل كان من الأولى أن يمنح للتي تقابل « فلسطين ». وهو اسم قد ورد أكثر من مرة في «نشيد الأنشاد» أي أنه ليس من مبتكرات الكاتب .

وأيضاً فإن « شامينا » في مناجاتها لحبيبها تقول ص ٢١ : يا حبيبي ما أنا إلا سوسنة نبتت عفواً في رمال الصحراء . فهي هنا تَعْني الصفة لا العَلَم . وما دامت هناك شخصية أخرى تحمل نفس اللفظ كعَلَمٍ عليها . فربما كان من الخير تغيير الكلمة إلى : زهرة .. زنبقة إلخ ، حتى لا يقع المشاهد في المسرح في لَبْس ، وبخاصة أننا نكون ما نزال في بداية المسرحية . ولم يُكوِّن المشاهد فكرة واضحة عن كل شخصية .

٤ — حين يمر موكب سليمان يتحدث عنه إخْوةُ شامينا بكثير من الإعجاب

فيقولون على التوالي : « يمشي بين جنده الشجعان — كالسنديان — كغصن البان » ص ١٣ ، ولا ندري هل يجوز وصف رجل كسليمان — لا يسكن الزمالك مثلاً — بأنه كغصن البان ؟ حقاً لقد جاء الوصف للفتى في نشيد الأنشاد بأنه كالظبي ، لكن الوصف سيق في موقف الخفّة والتلصص للقاء الحبيبة المحتجزة ، أما الفتاة نفسها فتصف حبيبها بأنه « ساقاه عمودا رخام ، مؤسستان على قاعدتين من إبريز ... فتى كالأَرْز » فانظر إلى الفرق بين غصن البان وشجرة الأَرْز !

ثم نجد أخيراً — وهذا مهم جداً — أن المسرحية تقدم شخصيات سلبية تائهة ، لا تعرف ماذا تريد ، أو لا تعرف السبيل إلى ما تريد . دعْنا من الهتاف بأن أصدقاء شامينا سيأتون عبْر لبنان والجولان ومصر ليخلصوها ، فإن شامينا على الرغم من تأبيِّها على سليمان قد أنجبت له البنين الأشداء ، ولا يُغْنِي إنكارُها أنهم لها أبناء ، وهذا تصور خطير ، وإنكارها لا يشاركها أحد فيه .

فإذا جئنا إلى شخصية (راعين) وجدنا هذه الغنائية الحزينة التائهة مستولية عليه أيضاً ، فهو لا يعرف أكثر من النوْح والنداء في الجبال على نحو ما كان يفعل مجنون ليلى (في مسرحية شوقي ومسرحية الشاعر الفارسي عبد الرحمن الجامي) الذي ظل هائماً مع أفكاره وخيالاته عن ليلى حتى صادفته فأعرض عنها وقال : « شغلني حبك عنك » . إن « راعين » في المسرحية شخصية سلبية لا تصنع شيئاً طوال الوقت ، بينما الأحداث تلهث وحبيبته تغتصب ، وكأنه ذكر النحل الذي ينتظر نضال الملكة ليقوم بتلقيحها وبذلك يكون قد أدى مهمته التي لا يرى لنفسه مهمة سواها . فعلى حين « تصمد » شامينا فتقاوم القهر والاغتصاب ، وتنكر أبناء ولدتهم بغير وعي أو بغير رغبة ، نجد « راعين » مُضَلّلاً مرة بما تبديه « سوسنة » نحوه من عطف وبما توهمه به من أنها حبيبته المفقودة ، ومرة يكتفي بهتافه وحزنه . وهكذا ظل في عزلته يتساءل ويندب حظه حتى يلتقي بشامينا في النهاية التي تبتهج بلقائه ، وتخصب وتخضع وترضى .. ولكن — على

المستوى العام وبعيداً عن الرمز – لا نكاد نجد في هذا الراعي ما يستحق أن تناضل شامينا من أجله ، لأنه هو لم يناضل من أجل نفسه ، من أجل شامينا ، قضيته التاريخية. لقد فسرت نادية أبو المجد ، في مقالها سالف الذكر ، فسرت شخصية «سوسنة» ومحاولة إغرائها لراعين وتضليله عن هدفه الحق ، بأنها تمثل بعض المجتمعات العربية والغربية المزدهرة التي تُغْوِي أبناء فلسطين ، بما يجعلهم ينسون حبهم الأكبر «شامينا» وينحرفون عن طريقهم الأول وهو العمل على تحرير فلسطين .

إذا كان الأمر بهذه الخطورة فإن شخصية « راعين » كانت تحتـــاج إلى اهتمام أكبر ، وقسمات أوضح ، وإيجابية فعّالة ، فيلتقي هو وشامينا بجهدهما المشترك ، أو بجهده هو على الأقل . أما أن يكون ذلك بجهدها هي فقط ، فهذا خلل فكري لا ندري كيف يستقيم ..

وإذا كانت « شامينا » – أو فلسطين – قد ارتبطت بسليمان في ظل زواج معترف به اجتماعيا ، وأنجبت في إطاره أبناءَها الكُثْر الأشداء ، فإن هذه العلاقة تفرض نفسها واقعيا ، وتستقطب اهتمام المشاهد ، وتبدو علاقتها براعين وهي لم تره ، ولم ترتبط به إلا من خلال الوهْم والتخيّل والأمنية ، تبدو هذه العلاقة محيِّرة للمشاهد ، ومناقضة للواقع التاريخي ، وهو ما لا يجوز تجاهله في مثل هذه القضية الخطيرة .

وكما قلنا في البداية إن مشاركة الكُتّاب والشعراء والمفكرين في الاهتمام بقضية المصير العربي وقضية فلسطين في المقدمة ليست عملا يمكن أن يكون أولا يكون . وإنما يجب الارتباط بالقضية ارتباط وجود ، ومن ثَمَّ يجب التحرّز والتحوط من منزلقات التعبير ، وخداع النغم ، وإغراء الحَبْكة والمفاجأة .

ولا يعني هذا في النهاية أن المسرحية لم تقل شيئا . ولكنها قالت أشياء ناقصة تحتاج إلى توثيق وإكمال ، ومعانيَ تحتاج إلى إبراز . وبصفة خاصة قضيتهـــا الأساسية القائمة على علاقة شامينا براعين .

وسنشكر للمؤلف رغبته في كتابة مسرحية هي بين الشعر والنثر ، ولكنها أحيانا – في بعض المواقف – لم تكن شعرا ولا نثرا ، وإنما مجرد سجع خال من أية ميزة ، حتى صار النغم عِبْئاً على التطوير النفسي ، ولا نقول تطور الحدث فليس في المسرحية حدث تقوم عليه ، وإنما هي مشاهد غنائية ربما كانت أقرب إلى فن الأوبرا .. وأحسب أننا على ضوء ذلك كله ، سنرى أنها لوحة رومانسية ، أخذت من الكلاسيكية بعض مظاهرها المتمثلة في الكورس . ولكن هل من الضروري أن نتحدث عن « الكورس » في المسرح الإغريقي كلما وجدنا أغنية يؤديها فريقان من الناس ؟ إننا نجد ذلك في نائحة المأتم ، وفي غناء فتيان الحقل في الريف المصري . دون أن يُلمّ هؤلاء الفتيان بآداب الإغريق أو يتمكنوا من نطق الاسم نفسه .

وبعد .. لقد تمنيت أن يتسع المكان لإيراد مقاطع من الشعر الجميل الذي صاغه المؤلف في بعض المواقف ، ولكن يحول دون ذلك طول البحث ، ولأن هذا الشعر استُمد في أساس معانيه وصياغته من نشيد الأنشاد ، ومِنْ ثَمّ بالاستطاعة موازنة النصين ، واختبار الجهد والمحاولة . ولكننا لن نوافق على أن هذه المسرحية برغم ما فيها من جوانب التوفيق جمعت أعظم ما في الرومانسية والكلاسيكية ، وأنها برغم ذلك يجب أن تفسر تفسيرا رمزيا ، ثم هي ترحل إلى الصين واليابان . إلخ ..

إنها مسرحية سقطت بين الشعر والنثر والسجع المصنوع ، كما سقطت بين الدفاع عن حق العرب في فلسطين وحق أعدائهم ، وتوكأت في ألوان جمالها على نشيد الأنشاد ، الذي سيطر تماما على جوها من بدايته إلى نهايته ، فحال دون قدرة الكاتب على الانطلاق لرسم الجوانب الإيجابية في شخصياته الخطيرة التي لم تَخْلُ من ظلم لقضية فلسطين وشعبها .

عليه أن يعيد النظر في شخصية راعين ، ينقله من السلبية إلى « المواجهة » ... على الأقل .. فهذا هو الكائن ، هذا هو حكم الواقع والتاريخ .

ثالثا : الفنّ القصصي

القصة بمعناها العام Story ، أي الحكاية ، من أقدم الفنون التي عرفها الانسان، واتخذها وسيلة لنقل المعرفة والتربية والوعظ ، ولكن الفن القصصي بمعناه الحديث ، وأصوله وخصائصه ، يعتبر أحدث فنون النثر ، فالرواية يرجع تاريخها إلى منتصف القرن الثامن عشر ، والقصة القصيرة يرجع تاريخها إلى أواخر القرن الماضي . ويؤقت ظهور القصة الحديثة بظهور الشخصيةالإنسانية فيها ، والاهتمام بمشكلات المجتمع ، وتصوير الحياة الواقعية ، بلُغة نثرية قريبة من لغة الواقع الذي تعيشه الشخصيات . وعلى ذلك لا نستطيع أنّ نعتبر « كليلة ودمنة » أو « ألف ليلة » قصصاً أو روايات بالمعنى الاصطلاحي النقدي ، وكذلك لا نستطيع اعتبار « المقامات » قصصا وإن اشتملت على عناصر قصصية يمكن تلمسها .

وإذا كان الشعر يتميز بالقدرة على التكثيف في المشاعر ، ويتميز المسرح بالقدرة على طرح الأفكار المتعارضة من خلال الحوار ، فإن الفنّ القصصيّ يتميز بقدرته على رصد الجزئيات . فالقصة هي فن الاهتمام بالتفاصيل ، وهي فن الاستطراد الذكي القائم على التشويق المستمر .

والقصة فَنٌّ يُقْرَأ ، ومِنْ ثَمَّ يصير الكاتب القصصي أكثَرَ حريةً في تحريك أشخاصه ، واختيار حوادث عمله الفني ، وإيراد الأوصاف والتحليلات والمشاهد التي يريدها دون تقيد بما يتقيد به الشاعر أو الكاتب المسرحي .

والفن القصصي ينقسم إلى: الرواية Novel ، والقصة القصيرة Short Story

والرواية هي الأسبق ظهورا ، وتنتشر في البيئات المثقفة التي تكونت فيها عادة القراءة . ويتأثر شكل الرواية بموضوعها ، وبالمذهب أو الاتجاه الفني الذي يعتنقه الكاتب .

فقد يكون موضوع الرواية تاريخَ حياة شخصية شهيرة واقعية أو مُتَخَيَّلَة وفي رواية الشخصية تنمو أحداث الرواية زمنيا مـــع نمو الشخصية من الطفولة إلى الشباب والكهولة ، لنتعرف على جوانبها الإنسانية والمؤثرات الوراثية والاجتماعية التي جعلتها على هذا النحو . أما رواية الحادثة فتعتمد على الإثارة والتشويق من خلال انتشار المآزق وترادف الحوادث ، وفي هذا النوع لا يلتفت الكاتب إلى التحليل ، وإنما يعتمد على السرد غالبا . وفي رواية العادات والتقاليد يهتم الكاتب بتصوير ملامح مجتمع في مرحلة زمنية بعينها ، ويجعل هدفَه أن يُطْلِعَنَا على الجوانب المميزة لهذا المجتمع من موقف الإعجاب أو الإحساس بالدهشة والغرابة أمام هذه التقاليد .

تلك كانت ملامح بداية الفن الروائي ، ولكن أهداف الكاتب القصصي وأنواع القصص وأساليب العرض الفني قد اختلفت كثيرا ، فأصبحت الرواية تقوم على فلسفة الكاتب ورأيه في الحياة والمجتمع والإنسان ، مثل ما نرى من تشاؤم الواقعيين ورواياتهم التي تصور المجتمعات الغربية في أَزَمَاتِها الحضارية الطاحنة التي جعلت من الإنسان وحشا بالنسبة لأخيه الإنسان ، كما نجد في قصص ديكنز الإنجليزي ، وبلزاك الفرنسي . وقد أثرت الدعوة إلى التجربة العلمية واكتشاف عمل الوراثة في فن القصة على يد الكاتب الفرنسي زولا ومذهبه الطبيعي ، فكتب سلسلة من الروايات تُبرز أثر الوراثة ، وكيفية تشكيل المجتمع للفرد ، دون أن يتدخل — فيما يرى — بإملاء نهاية معيّنة على رواياته .

وحين نشطت بحوث علم النفس في أواخر القرن الماضي ظهرت الرواية

النفسية التحليلية ، وأخذت طابع الثورة على الرواية الواقعية ، التي تُعنى بالتفاصيل الحسية ، وتغطي الصفحات المتتالية في وصف الأماكن والأشياء ، وجاءت هذه الرواية النفسية لتقول إن الإنسان الماثل أمامنا ليس هو حقيقة الشخص . فحقيقته يختبىء أكثرها في عقله الباطن وأحلامه ولحظات شُرُوده ، وعلينا أن نتتبع المسار الخفي لأفكاره ومشاعره وتصوراته في تلك اللحظات النادرة الغامضة ، لنعرفَ حقيقةَ هذا الشخص ، وبذلك ألْغَتْ الروايةُ النفسية التفاصيلَ الحسية وأحلت مكانها تفاصيل الرَّصْد النفسي ، وظهر ما عرف بأسلوب تيار الوعي على يد جيمس جويس، وفرجينيا وولف ومارسيل بروست وكتبوا روايات — ترجم بعضها إلى العربية [1] — مداها الزمني الخارجي قصير جدا ، قد يكون بضع ساعات ، ولكن بطل الرواية في هذه الساعات القليلة ، ومن خلال التداعي والتذكر يستعرض أمامنا تاريخ حياته كله ، بل ربما تاريخ مجتمعه ، في مرحلة زمنية طويلة .

والشكل الروائي يستطيع أن يستفيد من كافة الأشكال الفنية السابقة عليه واللاحقة أيضا ، فهو شكل فِضْفَاض ، ليس في إحكام الشكل الشعري أو المسرحي ، وكل ما يتطلبه هو التشويق ، لكن الرواية تتسع للسرد والوصف والحوار ، ويُمكن أن تتضمن بعض الشعر ، بل يمكن أن تُلْقيَ من خلالها خُطبة ، أو يُسجّل منشورٌ سياسي ، ويمكن أن تنطوي الرواية على مشهد مسرحي أو قصة قصيرة ، وقد كُتبتْ روايات على جانب من النجاح متضمنة هذه الأساليب التعبيرية المختلفة دون أن تؤدي إلى انهيارها .

ومن الطبيعي ، وقد عرفنا أن الرواية ولدت في حدود التعبير عن التجربة الاجتماعية، أن نعرف أن أحداثها لا بد أن ترتبط بمكان ، وبزمان ، وأن

---

(١) ترجمت دار الهلال بمصر : « الى المنار » لفرجينيا . وترجمت دار الآداب ببيروت : صورة الفنان في شبابه ، لجويس .

تجري بين أشخاص ، وأن تنطـــوي على نـــوع من الصِّراع هو الذي يسمح لأحداثها بالتطور والنمو من البداية إلى النهاية ، ولكننا نلح على أهمية الشخصية في القصة ، والروايات العالمية الخالدة استمدت قيمتَها الفنية من روعة تصويرها للأشخاص ، ويحسن أن نذكر « راسكو لينكوف » بطل « الجريمة والعقاب » ، و « هيثكليف » بطل « مرتفعات وذرنج » ، « وجين اير » بطلة الرواية التي تحمل اسمها ، « وزينب » بطلة الرواية التي تحمل اسمها أيضا ، « وسلوى » بطلة « سلوى في مهب الريح » ، و « حسنين » بطل « بداية ونهاية » ، و « عمر الحمزاوي » بطل « الشحاذ » ... وغيرهم في القصص الغربي والعربي .

وأشكال الرواية عديدة أيضا ، فهناك الرواية التي تروى بضمير المتكلم ، فيكون راويها هو بطلها أو يصور أشخاصها من وجهة نظره وكما يراهم ، وهذا الأسلوب جيد في قصص الاعتراف والمذكرات ، ولكنه في القصص التحليلية ينزلق إلى جعل الشخص كاشفا أو مُحَلِّلاً لتصرفاته ، وهذا يفسد عفويتها وتدفقها على لسانه ، كما أنه يربط كل ما يجري في الرواية بشخصه ، وهناك الرواية التي تكتب بضمير الغائب ، فتُروَى الأحداثُ وتَجْرى اللقاءات بين الأشخاص بأسمائهم ، والكاتب مختبىء وراءهم جميعا لا يظهر لنا ولا يضع نفسه في الرواية ، ونفترض نحن القراء علمَه بكل شيء دون أن نسأله : وأين أنت بين هؤلاء جميعا أو كيف عرفت ما حدث ؟ . وهناك روايات كتبت على هيئة رسائل متبادلة ، أو مذكرات ويوميات ، وهذان الشكلان الأخيران ينتشران في مراحل نشأة هذا الفن بصفة خاصة ، لأنّ الكاتب المبتدىء قـــد يعجز عن تشكيل المادة الفنية وربطها في سياق فني محبوك ، فيلجأ إلى الرسائل بشكلها المألوف وحجمها المحدود ، وليتيح له ذلك استعمال قدرته الإنشائية التقليدية كقلم ناشيء ، أما الكاتب المتمكن فيكتب رواياته بلُغَةٍ عادية لا تكاد تلفت الانتباه ، لكنها دقيقة في تعبيرها عن الأشخاص والمشاهد واللحظات النفسية .

وقد تبدأ القصة مـــن بداية الحدث أو الحكاية لتنمو تقليديا من خلال

الاحتمال أو الضرورة كالمسرحية الكلاسيكية ، مثلما نشاهد في رواية « زينب » مثلا ، أو « بداية ونهاية » ، أو « شمس الخريف » ولكنها قد تبدأ من الوسط ، كما نشاهد في « اللص والكلاب » ، فسعيد مهران يظهر في أول صفحة وقد خرج من السجن ولا أحد في انتظاره ، ومن خلال حواره الداخلي مع نفسه ، ولقائه مع مَنْ يسعى للقائهم ، نعرف ماضيه ، كما نعرف كيف أوقِعَ به ، وماذا ينتوي أن يصنع قريبا ، ثم نمضي معه حتى نشهد نهايتَه . وقد تبدأ الرواية من نهايتها تماما ، كما في رواية « السراب » و « دماء وطين » ، فعامل البريد حين مزق الرسائل وألقى بها في الماء ، لفت انتباه الناس ، فحملوه محموما إلى المستشفى ، وتقدم العُمْدة بشكوى ضده ، ومن خلال التحقيق معه عرفنا كيف انتهت به العُزْلة في الريف بعد المدينة إلى التّحَطُّم الأخلاقي والنفسي ، وكيف ساقه ذلك إلى الوقوف على مأساة « جميلة » .

والذي نريد أن نؤكده أن الرواية بقدرتها على الامتداد من ناحية الحجم ، وبحداثتها من الناحية التاريخية تعطي كاتبها كثيرا من الحرية في اكتشاف الأسلوب والموضوع الذي يناسبه ، فليس وراءها تراث عريق يعوق تقدمها ، وربما تَعْني حداثتها أيضا أنها الفن الأقرب تعبيرا عن الإنسان المعاصر .

ولكن على الرغم من تعدد التجارب والأشكال الفنية للرواية سيظل هناك قاسم مشترك يمثل أصولها أو قيَمَها الجمالية ، وقد اتفقنا على ضرورة ظهور ملامح المكان الذي تتحرك فيه شخصيات الرواية ، سواء بصورة مباشرة وسردية أو من خلال رؤية الأشخاص له ، وكذلك لا بد من تحديد زمان الحدث أو الشخصية أو إمكان التكهن به وتصوره ، بحيث يمكننا أن ندرك — لا على سبيل التحديد — أن أحداث هذه الرواية ، أو أن هذه الشخصية عاشت إبّان الحرب العالمية الثانية مثلا ، أو أنها كانت تعيش في الريف في ظل حكم المماليك . وهذه الروابط الزمانية المكانية تساعد على إعطاء الرواية بعدها الواقعي وملامحها الاجتماعية . والشخصية الإنسانية هي عماد العمل الروائي ، فليس هناك رواية

بلا بطل . قد يكون هذا البطل شخصا واحدا ، رجلا أو امرأة ، وقد يكون مجموعة من الشخصيات على سبيل التساوي ، ومع هذا سيكون في الرواية محور « أساسي » تدور من حوله هذه الشخصيات يمكن اعتباره البطل المعنوي للعمل الفني . وقد يكون الشخص في الرواية مقصودا لذاته ، أي أنه يصور بعض الملامح الإنسانية ، وهذا يتضح في الروايات النفسية التحليلية ، ولكنه قد يكون رمزا لطبقة ، أو فئة من الناس ، « فمختار » في رواية «شمس الخريف» يمثل نفسه ومن يشبهه نفسيا ، ولكن « حسنين » في « بداية ونهاية » يمثل طبقة . كما قد يمثل الشخص فكرة للمؤلف ، مثل « عرفة » في رواية «أولاد حارتنا» ، فهو رمز المعرفة . وأيا كان القصد من الشخصية في الرواية ، فلا بد أن تبقى لها ملامحها الإنسانية التي تجعلنا نتجاوب معها ، وقد نرى أنفسنا أو بعض جوانب أنفسنا في هذه الشخصية أو غيرها في الرواية ، وحين يتم هذا النوع من الاتصال بين القارىء والرواية فإن ذلك يدل على نجاح لا يُستهان به .

ونمضي مع أصول فن الرواية بعد المكان والزمان والشخصيات ، لنتوقف عند الحبكة ، وقد يرى بعض الدارسين أن الحَبْكَة تعني العقدة أو المأزق ، [1] ولكن مفهوم الحبكة أقرب ما يكون إلى « البناء » أو النسيج ، أي كيفية تحريك الحدث إن كان ثَمّةَ حدث ، وأسلوب الكاتب في خلق المشاركة بين شخصيات الرواية في صنع مفهومها أو أثرها الكلي ، يقول فورستر معرِّفاً الحَبْكة ومحددا أسلوب نقدها : الحبكة هي الرواية في وجهها المنطقي ، إذ أنها تتطلب الغموض ، والأسرار تحل فيما بعد ، وبينما القارىء يتخبط في عوالم مجهولة يسير الروائي راسخ القدم ، فهو شخص ماهر ، يجلس أعلى من عمله ، يُلْقِي شُعاعا من الضوء هنا ، أو يتحرك مرتديا طاقية الإخفاء هناك ، وكصانع للخطط ، يتفاوض دائما مع نفسه كخالق للشخصية ، عن أحسن تأثير يمكن أن يُحْدِثَهُ . فهو يضع الخطة لكتابه مقدما ، أو يسمو عليه بكل الوسائل ، كما أن اهتمامه

---

(١) فن كتابة القصة : ص ٥٧ .

بالسبب والنتيجة يضفي عليه نوعا من التحكم في المصائر .

وعلينا الآن أن نسأل أنفسنا : هل الإطار الموجود حاليا هو أحسن ما يصلح للرواية ؟ (١) ولكي نحدد ذلك بطريقة مناسبة ، يحسن أن نتذكر دائما ، أنه في الأعمال الفنية الموضوعية ، كالمسرح والرواية ، يتوقف نجاح الحبكة على قدرتهـا على توصيل المعنى أو القضية التي يتعرض المؤلف لطرحها عـلى جمهوره من المشاهدين أو القراء .

ويأتي أخيرا دور اللغة في العمل الروائي ، سواء قامت بوظيفة السرد أو الوصف أو الحوار ، وهي هنا لن تخرج عن الهدف العام للغة الفنية ، وهو أن تكون تصويرية ، فكلما بعدت عن السرد والتقرير ،ولجأت إلى الوصف والتصوير كانت أقرب إلى القيام بدورها المطلوب . وقد وُصفت لغة القصص دائما بأنها غيرُ جميلة ، وهذا صحيح إذا نُظر إلى الجمال على أنه التصنع أو التزيّن ، وهما يُفسدان الجو الواقعي الذي يحرص عليه القصاص بصفة عامة . والخاصة الأساسية للغة في الرواية هي ضرورة صدقها في الوصف بالنسبة لطبيعة المشهد والزاوية التي يوصف منها ، وصدقها على طبائع الشخصيات بالنسبة للحوار . وتقوم اللغة في القصة الرمزية بدور قريب من دورها في الشعر . فتثير الأفكار والمشاعر بطريق الإيحاء لا التحديد ولا تحرص – بالطبع – على الالتزام بالواقع ، وإن كان الرمز في الرواية يأتي من المضمون الشامل للعمل الفني أكثر مما يأتي من وضع اللغة في نسق خاص كما هو الحال في الشعر الرمزي .

ويكتمل نجاح الرواية بتآزر مُكَوِّناتها التي يجب أن تخضع لنوع من التناغم ووحدة الرؤية والهدف ، فتأتي الشخصيات في مستوى ما تقوم به من أعمال ، وما تلقي من أفكار ، ويأتي الوصف أو التمهيد للمَشاهد متناسبا مع نفسيات الأشخاص ، ومؤديا إلى الإحساس بالمضمون العام ، أو المعنى الكلي ، وهذا

---

(١) أركان القصة : ص ١١٨ ، ١١٩ .

يعني أن يُحسن الكاتبُ اختيارَ الشخصيات والأماكن والأفكار والحوادث ، وأن يحافظ على قدرة الاستطراد أو التشويق ، من بداية الرواية إلى نهايتها .

* * *

ومنذ قرن تقريبا ظهر شكل جديد في نطاق الفن القصصي ، وهو **القصة القصيرة** ، ومن الواضح من اسمها أن التركيز في الحجم هو أهم ملامحها ، ولكن حذار أن نعتبر القصة القصيرة اختصارا لرواية أو فصلا من رواية ، لأن هذا التصور يطيح بأهم ما تتميز به إلى جانب الحجم ، وهو الحرص على إيراد التفاصيل ، فلا شك أن اختصار رواية كاملة في بضع ورقات سيؤدي إلى التعميم والإجمال .

والقصة القصيرة اكتشفت بجهود جوجول أبي القصاصين الروس ، الذي كتب قصة « المعطف » الشهيرة [1] ، وموباسان ثم تشيكوف ، وربما كانت طبيعة عصرنا الذي يهتم بالتركيز والتحليل وتفتيت المادة وراء اكتشاف هذا الشكل المُرَكَّز . والقصة القصيرة — أيضا — نتاج فهم خاص لفلسفة الزمن ، فقد كان القدماء يتصورون الزمن كنَهْرٍ ينساب ، ولكنه قد يكون كذلك في حقيقته الموضوعية الخارجية ، أما الزمن الداخلي أو الخاص بالفرد فيمضي مثل هِضَاب ووِدْيَان ووِهَاد ، فهناك لحظات تتميز وتتحدد ، ولحظات تنساب بلا ملامح ، ولحظات تسقط من الوعي وتمضي — ظاهريا — إلى النسيان . والقصاص الناجح هو الذي يلتقط اللحظة المتميزة ، كما يلتقط الشخصية المتميزة ، ليجعلها موضوعا لقصة قصيرة .

ويضيف موباسان إلى ذلك اعتقاده بأن الحياة تختلف عما ترسمه الروايات ، فليس أهم ما فيها هو الفراق أو الزواج ، وهي في الغالب تخلو من الأحداث الخطيرة والوقائع المهمة ، ومع ذلك فبين طياتها من الأمور العادية التي تحدث

---

(١) راجع عن تحليلها كتاب : الصوت المنفرد ، ص ١٠ وما بعدها .

كل يوم ما قد يعكس — لو تأملناه بوعي واستطعنا النفاذ إلى حقيقته ومغزاه — معاني ورموزا جديرة بالاعتبار . فلم يكن من الضروري — في رأي موباسان — أن يتخيل الكاتب مواقف أو شخصيات غريبة ليخلق قصة ما ، فربما يكفيه أن أن يصور أفرادا عاديين في مواقف عادية ، كي يفسر الحياة تفسيرا سليما ، ويبرز ما فيها من معان خفية [1] .

والقصاص الذي يُؤْثِرُ أن يعبر عن تجربته في شكل قصة قصيرة ، يعبر في الوقت نفسه عن التغيّر المستمر في الحياة ، فمن الحق ما يلاحظ من أن فن الرواية لا ينمو إلا في المجتمعات المستقرة ، لاهتمامه بعنصر الزمن ، أما القصة القصيرة ، من حيث هي لحظة ، أو مجرد « لَقْطَة » ، أو مشهد ، أو حادثة ، أو صورة ، أو موقف لشخصية ، فإنها تبدو كَوَمْضَةٍ من « كاميرا » متنقلة ، تعزل الصورة عن سياقها ، ولكنها تكشف أهم ملامحها .

والقصة القصيرة في اهتمامها بالجزء : الموقف ، أو اللحظة ، أو الشخصية في جانب منها ، أو الحادثة ، تتخذ ذلك سبيلا إلى الفهم الشامل والوعي بالمعنى الكلي ، الذي رُكزت مراميه في هذا الشكل القصير .

والقصة القصيرة تأخذ الكثير من ملامح المسرحية الكلاسيكية ، من حيث ضرورة التركيز والاختصار في الشخصيات ، بل يحسن أن تقوم على شخص واحد أو اثنين ، ووحدة الزمان والمكان والحدث ، والترابط المنطقي في داخل نسيجها ، والوصول إلى خاتمة مناسبة لعناصر البناء ومستمدة منها . كما تأخذ من الشعر قدرته على التكثيف. وهذا كله يعني في النهاية ان الموضوعات التي تصلح لأن تكون هيكلا لرواية ليست هي التي تصلح لأن تكون قصة قصيرة .

وفي القصص القصيرة قد يُعْتَنَى بتصوير أو تحليل جانب من شخص ، أو تصوير موقف أو حادثة . وهذا النوع الأخير يعتمد على مفاجأة النهاية ، ومن

---

(١) فن القصة القصيرة : ص ٨ ، ٩ .

الخطر أن تأتي النهاية مفروضة متعسفة . كما أنه من الخطر أن يعرف القارىء نهايةَ القصة قبل بلوغها . ومن الطبيعي في قصة الشخصية أو الموقف ان نرى الشخصية وهي تعمل ، لا أن نتولى الحكاية عنها ، وأن يكون هذا العمل ذا مدلول -- يرتبط بالحدث الذي اخترناه لإعطاء فكرة مُرَكّزة عنها .

وتنتهي القصة القصيرة عادة بما يُعرف بنقطة التنوير Point of illumination ، وهي اللحظة التي يكتمل بها معنى الحدث . وتنتهي إليها كافة خيوط النسيج القصصي لكي تعطي في النهاية المعنى المحدد الذي يريد الكاتب الإبانة عنه . فنقطة التنوير هي الملتقى النهائي لكافة ما في القصة ، وهي القادرة على إكمال المعنى وإعطاء القصة مغزاها النهائي [1] .

وسنختار قصة قصيرة لنرى فن الكاتب في الاختيار والتعبير ، وهي قصة « صوت مزعج » ، التي ألفها نجيب محفوظ [2] .

وقطبا القصة هما : « الأستاذ أدهم » الصحفي ، الذي يطالبه عمله بملء صفحة بعنوان « أمس واليوم » يقدمها كل أسبوع ، و « نادرة » الفتاة المراهقة المتمردة ، التي رفضت إكمال دراستها الجامعية تحت وهم اعتناق الوجودية والرغبة في العمل كاتبة وفنانة ، وعمرها لا يتجاوز السابعة عشرة ، وتجاربها الفنية في الكتابة محدودة ، لكن طموحها كبير .

ويُحسن الكاتب اختيار اللحظة التي يجمع فيها بين الشخصيتين . كما يُحسن اختيار المكان ، ثم يأتي تحريك الحدث ليصل إلى قمته أو لحظة التنوير . فأدهم يهرب إلى كازينو على النيـــل ، يتأمل الماء ، وينـــادي يائسا من العثور على موضوع يملأ به صفحته : « يا سماء جودي بالأفكار » وحين يعيى بانتظار الجواب تشرد نظراته في أكثر من اتجاه ، فيرمق قصرا مواجها يحلم بأن يمتلك

---

(١) فن القصة القصيرة ص ٩٣ – ١١٠ .

(٢) من مجموعة : خمارة القط الأسود .

مثله ... ويخرج من أحلامه على خطوات « نادرة » التي رأته فجاءت تطالبه بالوفاء بوعد قطعه على نفسه من قبل ، أن يعرفها بنجم سينمائي ، سُمْعَتُه ليست فوق الشُّبُهات ، ويظهر ميل الفتاة إلى المغامرة في سبيل نيْل الشهرة كمؤلفة وثقتها في نفسها في الوقت ذاته . حتى إننا لا نستطيع أن نَتّهِمَ سلوكها صراحة ، فتوافق على لقاء النجم السينمائي مع ما تعرف عنه ، وحين يطالبها الصحفي بالثمن ، تنتصر عليه بثقة حين تؤكد له أنه لاَ بُدَّ يمزح ، وأنه أنظف من ذلك ! !

وفيما هما في الحديث يفيقان على صوت مجهد : « هُو » وكان هذا الصوت لفتى في العشرين ، يمر بالشاطىء ، يتّرس بأرضه ويسحب مركبا يقاوم التيار بصعوبة . وقد أصيبا بالرعب والذهول لحظة من مفاجأة الصوت الغريب ، ولكنهما ما لبثا أن تصرفا بطريقة مختلفة ومن خلال مشاعر متضاربة . ونقتبس العبارات التي تصور نقطةَ التنوير في القصة ، وختامَها في الوقت نفسه :

« ذهب الرعب وحل محله في صدريهما حَنَق وغيظ ، ولكنهما لم ينبسا بكلمة ، وظل الرجل يَهَبُ عمله الشاق جميع حيويته في عناء مُضْنٍ ، حتى حاذى مجلسهما . شابٌ في العشرين ، غامق اللون ، غليظ القسمات ، عاري الرأس حليقه ، حافي القدمين ، يرتدي جلبابا لا لون له ، يكشف عن أعلى الصدر ، وينحسر عن ساقين بارزتي العروق من الحَزْق ، وقد جحظت عيناه وتصلب شِدْقاه ، وأحنى رأسه ليجنب وجهه شمسا حامية ... ويواصل نضاله القاسي الفظ . وفي الدقائق التي حاذاهما فيها لفحتْهُما رائحته الآدمية المُلَبّدَةُ بالعرق والتراب ، فتقلّصَ وجهاهُما ، وأخفت نادرة أنفَها الدقيق في منديل معبّق بشذا جميل ، ولكنهما تجاهلا تَقَزُّزَهُمَا وانزعاجهما وهما يرقبان النضال الأليم ، وراقباه خُطوة خُطوة حتى أرهقتهما المشاركة ، فحَوّلا عنه عينيهما ، وتبادلا نظرة ، ثم ابتسما في رِثاء ، وأشعلا سيجارتين » . يمكن أن ننظر إلى معنى الجلوس على شاطىء النيل كرمز للاستعمال الجمالي المترف ،

وهذا البحّار البائس الذي يناضل على شاطئه جزءٌ من معنى الترف وضحية من ضحاياه ، والطرفان يلتقيان على « النيل » مع اختلاف العلاقة ، ، كما نلمح رمزية الأسماء: أدهم ونادرة !! والصحفي الذي يحلم بالثروة والجاه ولا يجد موضوعا يكتبه ؛ لأنه لا يبحث عنه على الأرض ، وفيها شقاء إنساني كثير ، ولكنه يستجدي السماء أن تجود بفكرة. ثم هذه الفتاة التي ترفض القيم الاجتماعية ثم لا تضع مكانها بديلا قويا يسهم في تكوينها وتقدم مجتمعها ،وإنما تحلم بأضواء السينما وثراء كتاب التسلية الفارغة ... ويظل هذا الجوّ مسيطرا بانحلاله وتخاذله في مواجهة الحياة بجد ، إلى أن ينكشف زيفهما حين يُواجَهان بالصورة المضادة فمن خلال التضاد او التناقض ، تلقى لحظة التنوير ضوءاً كاشفاً على كل الاحداث الماضية ، وإذا كان أدهم ونادرة يهربان إلى العطر والسيجارة ، فإننا — القراء نفكر كثيرا في هذا الصنف الهش الذي يزحم الحياة ويجني متعها دون أن يعمل شيئا ، على حين يشقى الآخرون بصورة تستدعي إعادة التفكير وضرورة التغيير!

* * *

والآن ... يمكن أن نقرأ معاً هذه الدراسة النقدية التطبيقية ، لقصة « شمس الخريف » ، للكاتب الروائي محمد عبد الحليم عبد الله .

شمس الخريف

رواية شمس الخريف لمحمد عبد الحليم عبد الله من الروايات الجيدة التي لم تحْظ بما تستحقه من اهتمام النقاد . ولعل هذا كان حافزنا الأول للكتابة عنها ، هذا ، فضلاً عن أن مؤلفها نفسه يحتاج إلى دراسة مستأنية تكشف عن جهده الأصيل في إرساء دعائم فن القصة في أدبنا العربي [1] ، ولا شك في أن عبد الحليم عبد الله الذي قدم لقرائه أكثر من عشرين رواية ومجموعة قصصية يستحق الكثير من الاهتمام . وهذه الرواية من أنضج محاولاته ، بل هي من أنضج

(١) قام بذلك يوسف نوفل ، الذي حصل على الدكتوراه في قصة عبد الحليم عبدالله .

المحاولات على طريق القصة النفسية .

والرواية — باختصار شديد — عن فتى (مختار) فَقَدَ والده صغيراً ، فتزوجت أمه بآخر ، لم يشعر الفتى معه بالتوافق .. وكان محدود الذكاء ، قليل الإيمان بعطف أمه عليه ، مما دفعه للهرب ، وعاش يؤمن في قرارة نفسه بعدم الثقة بالمرأة وفي أمه بالذات ، وزاول بعض المهن البسيطة ، إلى أن صادف سيدة بذلت من أجله الكثير ، وكانت سبباً في عودة إيمانه بالعواطف الكبيرة التي تنطوي عليها قلوب النساء .

« والخريف » أثير عند الكاتب ، بلفظه ومعناه ، وجَوِّه ، فله رواية أخرى باسم « بعد الغروب » وثالثة باسم « شجرة اللبلاب » والغروب في إطار اليوم ، واللبلاب بين الشجر ، كالخريف في ذيل العام أو بعد هجير الصيف ، والعديد من قصصه القصيرة تعكس هذا الشغف بأوقات احتضار الحياة أو مواجهة التجارب القاسية ، ولكن من التسرع أن نضع عبد الحليم عبد الله بين الأدباء المتشائمين ، فعلى الرغم من كثرة ضحاياه وما يعانون من سوء الظن بالحياة والأحياء فإنهم ينتهون — كما نرى في هذه الرواية — إلى التنازل عن أفكارهم القديمة ، وتقبل منطق الحياة ومحاولة التأثير فيها والخروج من سلبيّتهم السابقة .

ويمكن أن ننظر إلى « الخريف » في هذه الرواية من زاوية الرمز الشامل ، يعيننا على ذلك آخر مشهد في الرواية ، إذ يتمكن مختار — بالرغم مما عانى — من توجيه مستقبله ، ورعاية وَلَده حتى صار طبيباً ، جَنّده لمحاربة الداء الذي عصف بحياة زوجه ، وتمكن أخيراً من وضع صورة أبيه في مكانها اللائق ، وهو يرى بعين خياله صورته إلى جانبها ثم صورة ولده ، يتبعها شريط طويل من الصور ، وهذا المشهد الأخير أشبه بإعلان إيمانه بفناء الفرد وخلود النوع واحتضار الخريف مع ديمومة الوجود . وهذا الإيمان هو الذي يتواكب مع عبارته التي رددها طويلاً وكأنها « أرضية » اللوحة أو النغمة الأساسية — أو القرار — في لحن متقلب : « سبحان من يغير ولا يتغير » ! !

البناء الفني :

ومختار هو الشخصية الأساسية في الرواية وهو الذي منحها قيمتها النفسية التحليلية ، وهي مروية بلسانه وكان لهذا أثره على الشكل الفني والبناء ، لأنه لم يقدم من الحوادث إلا ما شارك فيه أو تناهى خبره إليه بوسيلة ما ، قد تبدو مفتعلة ، كما أنه قدّم الشخصيات الأخرى من وجهة نظره ، ولم يسمح لها بالحديث عن نفسها إلا في الحدود التي تؤكد رؤيته هو ، وهذا الجانب أهم ما يوجه إلى الرواية التي تُروى بضمير المتكلم من مآخذ .

ونمضي مع البناء الفني في هذه الرواية لأنه أشد ما يلفت النظر إليها ، إذ استعمل الكاتب فيه وسائل أكثر نضجاً مما اعتمد عليه في سوابقها أو لواحقها ، وبصفة عامة يمكن أن نعتبر « شمس الخريف » من نوع « رواية الشخصية » فهي تقوم على تتبع شخصية مختار بين مراحل الصبا والشباب والكهولة ، وهو يؤمن برأي معين في المرأة يوشك أن يتحول إلى عقدة نفسية ، إلى أن يتم شفاؤه من فكرته المنحرفة .

ونثبت هنا ملاحظتين ، فنحن إزاء القصة النفسية يجب أن نضع في اعتبارنا رعاية كافة العناصر المُشَكِّلة أو المُكَوِّنة للشخصية من الوراثة والبيئة العامة والخاصة ومعطيات الثقافة ... إلخ . وأكثر هذه الجوانب مر بها المؤلف مروراً عابراً ، يهبط عن جبرية التأثير ، فضلاً عن أن مختار – وهذه ملاحظتنا الثانية – يمثل الامتداد الوحيد بين مرحلتين منقطعتين من الرواية ، تتمثل المرحلة الأولى في علاقته المضطربة بأمه ، وتنتهي بهربه من الإسكندرية إلى القاهرة . وفي القاهرة يبدأ مختار حياة مختلفة تماماً ، ويلتقي بشخصيات جديدة ، ولا تكاد تظهر الشخصيات التي غادرها في الإسكندرية إلا على سبيل الذكرى أوالمصادفة وهذا عيب فني في البناء والشكل لا يمكن التهوين منه ، إننا نشعر في منتصف الرواية أننا نبدأ رواية أخرى مختلفة ، يمكن أن تستغني عن ماسبقها دون إضرار شديد بفهمنا لها . ومن الواضح أن الكاتب قد فهم من « قصة الشخصية » أن

يجند كل طاقات العمل الفني للكشف عن جوانب الشخصية موضع الاهتمام ، وهذا حق ولكن يكمله أن يتماسك الشكل الفني وأن تُعَبِّر الشخصيات الأخرى عن وجودها المستقل أيضاً ، وروايات عبد الحليم عبد الله في مجموعها من هذا النوع (قصة الشخصية) ولكنها لا تفتقر دائماً إلى تَوَحُّد عناصرها أو تناسق شكلها .

والأسلوب المميز للكاتب يقوم على عمل الحواس . إنه يُعمل حواسه بكل طاقاتها ، لوصف مشهد عابر قد لا يستحق كل هذه العناية ، والرواية كَفَنٍّ تقوم على الاهتمام بالجزئيات ، وتصوير الحياة في لمساتها العابرة ذات الدلالة . وعبد الحليم يهتم بذلك بدرجة مبالغة تشغله عن التحليل - وهو الأكثر أهمية في رواية نفسية - كما تثقل الشكل الفني وتشتت انتباه القارىء ، فهو يصف وصفاً مطولاً مزرعة عم خليل ، وعم خليل نفسه ، وكذا عباس أفندي ، وأيضاً مشاهداته لحظة هبوطه من القطار في محطة القاهرة لأول مرة . وهي مشاهدات عادية يمكن إستمدادها من الذاكرة . وهي تفقد قيمتها إذا لم تعبر عن خوفه وحذره وتردده وحالته النفسية أيّاً كانت ، ان اعتماد الكاتب على حواسه يدفع بأوصافه ومشاهده نحو السطحية ويطغى على عنصر التحليل .

ومع ذلك فقد قام هيكل الرواية على لون من التوازن الرائع بين الشخصيات لا نظن أن الكاتب قد حققه في رواية أخرى . كما أنه استعمل في التحليل وسائل أكثر نضجاً مما لجأ إليه في رواياته السابقة .

ففي مقابل « أم مختار » ذات العواطف الباردة والطبع المتردد نجد الست زينب ، تلك القطعة الفنية الرائعة الممتلئة حيوية وأنوثة حتى لقد احتفظت بزوجها ما شاءت على الرغم من عجزها عن الإنجاب . وحين تمضي بنا الرواية إلى القاهرة نقابل هناك السيدة « ف » وهي نقيض آخر يقيم توازناً من نوع مختلف مع أم مختار ، فهذه الأخيرة تمثل الطهارة المرذولة الباردة . فهي بزواجها بعد وفاة زوجها الأول ونضج ابنها لم ترتكب إثماً ، ولكنها أهدرت عاطفة تستحق

الاستشهاد ، على حين تمثل السيدة « ف » الخطيئة النقية ، حين لم تغفر لنفسها زَلّتَها وضعفَها ، ورَاضَتْ نفسَها على الصدق وإن تهدم به عُشها .

وإذا كانت أم مختار قد بدأت تضيق بزوجها مع تدهور تجارته فإن معنى ذلك أن علاقة الزوجية أصبحت محددة بدرجة الكسب المادي ، ولكن المؤلف لا يتركنا لهذه الصورة البغيضة من العلاقات الإنسانية ، فيسرع بنا — على دراجة قديمة — إلى عزبة خورشيد لنلقي عم خليل والبسطامي — ابنه الصبي — ونعيش في رحاب الطبيعة والبساطة والقناعة غير المحدودة ، وإذا كانت « الأم » قد بخلت بضريبة الأمومة فإن الخادم جادت بمصاغها وهي يائسة من إسترداده .

وتواجهنا شخصية طريفة هي شخصية « أبو الفتوح » الذي عرفه مختار عن طريق القهوة ، إنه نقيض لمختار ، يتدفق في الحديث ويختلق ما يشاء دون قاعدة ويحقق في أحلام يقظته كل ما يشاء في ربع ساعة ، ويلقيه بين يدي سامعه مفترضاً فيه التسليم المطلق . وأبو الفتوح هو الجانب النفسي الخامد من مختار ، إنه حلمه بانطلاقه ولا منطقيته وجموح خياله وتهربه من مواجهة الحقيقة ، وكان مختار ناضب الخيال متردداً ، ملتصقاً بواقعه المرير لا يكاد يفكر فيما سيحدث بعد ربع ساعة .

هذا التوازن بين الشخصيات قد منح الرواية شيئاً من الغزارة والتنوع ، بتقبل أحداثها لأكثر من تفسير ، كما استعان الكاتب بوسائل أخرى ناضجة ، كالحلم ، وقد قدم أروع مشهد تحليلي لمختار ، وقد صار شاباً ، ليلة زواج أمه وهو يدور في الحقول وقد ضاق بالدنيا وضاقت به ، وحاول أن يصطنع البطولة وأن يُعوِّض الجانب المُهْدَر — أو الذي سيُهدر بوضع أمه الجديد — بالتجرؤ على الفتاة الريفية الساذجة ، ثم كيف عاد غريباً في بيته ، وراح وهو يبحث عن النوم يتخيل سرباً من الوز لا ينتهي ؛ واحدة بيضاء تتبعها أخرى سوداء إلى مالا نهاية !! إلى أن أحس بفراغ الدنيا وبازدحام غرفته !! فهذا الوز المتكرر مع تضاد اللونين يمثل أيامه ، كما يُعبِّر عن تردده ،

ولعله الحوار المستمر بين الواقع العاجز والحلم المنطلق .

على أن الكاتب استعان في تحليله أيضاً بالرسائل ، تلك التي بعثت بها السيدة « ف » إلى مختار ، وهي رسائل مطولة ، ونتوء مبالغ فيه أدى إلى شيء من إبطاء الحركة في الرواية وتشتيت الانتباه ، وعدم التناسق في الشكل ، فضلا عن اعتماد هذه الرسائل على السرد وإن اعتمدت أيضاً على التحليل .

الشخصيات والفكرة :

وأحسب أن حديثنا عن الشكل والأسلوب في البداية سيحل الكثير من مشكلات الرواية ، فرواية الشخصية تؤثر العدد القليل من الشخصيات ، وأيضاً فقد أحسن الكاتب اللحظة التي بدأ فيها تحرك الحوادث ، كانت أم مختار وابنها — وهما قطبا الدائرة — على أبواب نقلة ضخمة تهز الكيان هزاً ، فالأم على أبواب سن اليأس ، وفرصتها الأخيرة للحياة السعيدة — كما تتخيلها — توشك أن تفلت منها ، والابن على أبواب الشباب وهو وإن كان غير موفق في دراسته يشعر برجولته المبكرة ويشعر بامتلاك الأم أو بحقه في امتلاكها ، ويغار على ذكرى أبيه من اقتحام رجل آخر لحياتها ، ولو أنه كان طفلاً أو أكبر سناً لتغير قياسه للأمر . « الوقوف على الحافة » هو مشكلة أم مختار وابنها ومن هنا كان الصراع وسوء الظن ، فالأم ترى من الابن جحوده وانصرافه عن دراسته ، والفتى يرى منها إنكارها لواجب الأمومة ورغبتها عن التضحية من أجله .

ومن الحق أن عبد الحليم عبد الله قدم في « مختار » شخصية فريدة في تاريخ الرواية العربية ، إنه الشخص الزائد عن الحاجة ، المجرد من كل موهبة ، الذي لا يثير مقتك بقدر ما يستدر عطفك ، إنه الإنسان العادي جداً . النموذج المكرر الذي تلقاه في الصفوف الأخيرة بين التلاميذ وأضحوكة زملائه من الموظفين

وحامل أعباء العمل في الوقت نفسه ، ومثل هذه الشخصية تحتاج إلى كاتب موهوب وقدرة عالية في إضفاء الجِدّة والحرارة على المكرر الفاتر الذي لايملك ما يميزه أو يبث المفاجأة والدهشة في من يطلع على حاله .

ونحن نشارك مختاراً إعجابه بالسيدة « ف » حسياً ونفسياً . ولكن لماذا آثر الإشارة إليها بحرف واحد ؟ هل هو أثر من آثار مهنته كموزع بريد يجب أن يصون الأسرار ؟ أو هو تعبير عن ارتفاعه بها وحرصه عليها ؟

على أن القضية التي أثارتها السيدة « ف » — ولا يجوز أن تضل في موكب الرواية الزاخر بالأفكار الجزئية — تستحق الاهتمام . سنقبل من مختار كل مقولاته ؛ لأنها تعبير عن تجربته المباشرة ، فهو أبعد ما يكون عن الفلسفة أو تعميم الأحكام أحياناً ، تبدو له الحياة كشجرة ضخمة كل ثمارها تالفة ، وأحياناً تبدو له على صورة شريط لا ينتهي من صور أناس ماتوا لكنهم يغفرون للزمان قسوته ، لأنهم ممتدون في أبنائهم ، وهو صادق في الحالتين أو صادق في كل حال . لكن السيدة « ف » خانت زوجها الأول ، خانته استدراجاً من جار جميل الصورة قبيح النفس ، وراحت تزعم أنها كانت مسلوبة الإرادة . وأن حكمها حكم النائم أو الميت ، ومن ثم فإن الخطيئة والزلة ليست زلة ! ! وقد عرفنا موقف مختار ، فقد غفر لها اعتماداً على شجاعتها في الاعتراف ورفضها للحياة الزوجية عقب زلتها ، أي أنها الخائنة الشريفة إن صح مثل هذا الجمع بين الخيانة والشرف ، وإذا كان القدماء قد قالوا : ليس في الشر خيار ، فقد قالوا أيضاً : بعض الشر أهون من بعض ، لذلك غفر لها الكاتب وقال صراحة لماذا نجعل التكفير عن الزّلاّت عملاً يجب أن يستغرق أعمار التائبين ؟! ألسنا بهذا ندعو المخطئين إلى اليأس ؟ وهذا الموقف بداية التجميع لنغمات التفاؤل الشاردة في الرواية والتي بلغت قِمّتها برضاه عن نفسه وبتجنيده ولده لمحاربة المرض ، وبإيمانه بقيمة « القدر » كقوة غلابة تصنع المصائر والخير كل الخير في رياضة النفس على تقبل عطاياه ومحاولة تطويعها لا معاندتها .

وفي الرواية بعض « اللوازم» التي تتكرر في عدد من روايات الكاتب وتلح عليه إلحاحاً شديداً، ومن ْ ثـَمّ تفقد هذه الرواية الكثير من عنصر التوقع ، ولا نريد أن نقول إن تجربة « شمس الخريف » كانت قد سبقت — ومع اختلاف الأسباب — في « شجرة اللبلاب » فهي أيضاً عن فتى (حسني) ماتت أمه فتزوج أبوه بعدها بامرأة شابة استولت على مشاعره فأهمل ولده الذي كبر وهو يحمل مشاعر الكراهية للنساء ، إلى أن ماتت إحداهن في سبيله كما ماتت السيدة « ف » في سبيل مختار ، فعاد إليه إيمانه بالمرأة وقدرتها على الوفاء ، وفي أكثر روايات عبد الحليم عبدالله شخص يحب القراءة ويتبادل الكتب والتعليقات مع شخص آخر ، ومن خلال موضوعات هذه الكتب وما تثيره من تعليقات يحاول المؤلف إلقاء نبوءاته عن مستقبل شخصيات الرواية. هذا الشخص موجود في « شجرة اللبلاب » و «شمس الخريف» و « سكون العاصفة » وهو وسيلة لا بأس بها من الناحية الفنية على ألا تُتخذ هذه الموضوعات والتعليقات لإرضاء النزعة الخَطابية أو إظهار المقدرة الأسلوبية. وقد تقاربت « بعد الغروب » مع روايتنا في تضمنها لقصة أخرى داخلية، قصة قصيرة ، تكون نهايتها إشارة مبكرة لاحتمال تطور الرواية نفسها .

وعبد الحليم عبد الله يحتفي احتفاء شديداً بالريف، ويحمل إليه شخصياته راضية أو كارهة ، سواء كانت من سكانه أو من المدن. وعلى الرغم من أن مختاراً كان يعيش في الإسكندرية، وفيها ملجأ لآلاف الهاربين من الفتيان فإنه حين أحب أن يواجه نفسه كما يقولون رحل على دراجته إلى عزبة خورشيد خارج الإسكندرية بعدة أميال ، كما أنه حين فاجأته السيدة « ف » بقضيتها الخطيرة وعَجَزَ عن إعطاء رأي فيها ، تصرف تصرفاً أرستقراطياً ليس في إمكانية ساعي البريد ، إذ أعدّ حقيبةً صغيرة وعاد إلى الإسكندرية ، ربما ليراجع ماضيه ، ثم قضى ليلته في كفر الدوار نزيل فندق على حافة الحقول ! !

هذا الشغف بالريف ليس عيباً ، ولكنه حين يُفرض على الرواية ، ويأخذ طابع الوصف الإنشائي — كما حدث في الوصف المسهب لمزرعة عم خليل — يصير أداة تعويق وتشتيت للأثر النفسي الذي تسعى الرواية إلى خلقه عند القارىء.

على أن الرواية لم تَخْلُ من المصادفات تماماً وإن كانت هنا تمثل قلة نسبية ولكن يعيبها أنها تحدث في المواقف الحاسمة التي لا يمكن أن تجعلنا نقبل المصادفة كقانون يحل معضلات الأعمال الفنية ، فقد انتهت أعتى مشاكل « مختار » بمصادفة — حين عُيِّن ساعياً للبريد لتشابه اسمه مع آخر هو الذي كان مقصوداً بالوظيفة ، ثم قابل « وهيبة » خادمتهم السابقة مصادفة أيضاً « لتستكمل المقادير شوطها المرسوم » وعنصر القدرية هو المقولة النهائية التي تقررها الرواية ، وهو واضح في تكوين الأسرة التي أنجبت هذا الفتى ، فالأم من مدينة والأب من مدينة أخرى ، وقد تم لقاؤهما مصادفة ، ولكن مصادفات الزواج مقبولة باعتبارها أمراً غير حاسم في تشكيل الرواية ، كما يمكن تعليله بمهنة الأب التاجر الكثير التنقل . وهناك زيادات أخرى يمكن أن تستغنى عنها الرواية دون إضرار بها كوصفه المسهب للوباء في الريف ، كما أن غرامه بالتشبيه قد يورطه في تشبيهات تجافي الحالة النفسية التي يستشعرها الراوية ؛ ففي صفحة ٨٧ يلتقي مختار وسكينة ويحاولان التكاشف بالحب وكانا في الحديقة ومن حولهما « ثمار البرتقال منتشرة في الظل كأنها أُكَرٌ من النار » !! ولكن إيماءاته البارعة استطاعت إلى حدّ كبير أن تنثر الحيوية والشاعرية في جو هذه الرواية ، كتسمية مختار لأمه بعربة الترمس ؛ لأنها دائماً مبتلة الشعر ، ومشهدِ الرضيع المريض في القطار ، وصورةِ المعبد المعلقة على الحائط في الفندق ، وإن كان لم يُحسن استغلالها في إثارة حوار داخلي نَشِط يعتمد على قانون التداعي ، وتَصَوُّرِ مختار لنفسه على أنه حبل من ثلاث طاقات مختلفة ... إلخ

هذه الرواية :

على الرغم من غلبة التحليل على الرواية وهو يقربها من أساليب المدرسة

النفسية فإنها ظلت رواية رومانسية إلى حد كبير ؛ لأنها تعبر عن عشق البساطة والهيام بالطبيعة وطلب العزاء بين أحضانها ، وإحساس مختار بكثرة الحوائل الاجتماعية والنفسية التي تحول دون انطلاقه ، ويتأكد هذا الملمح الرومانسي بمرض السيدة « ف » — وهو مرض رومانسي أيضاً عانت منه « غادة الكاميليا » و « زينب » من قبل ، ثم في نهاية هذه السيدة نهاية فاجعة ، ولكن هذا السيل من المشاعر الحزينة قد توقف قرب نهاية الرواية ليعطينا الكاتب فكرته عن الحياة كما بثها في روايته ، ممثلة في : « سبحان من يُغَيِّر ولا يَتَغَيَّر » .

عبد الحليم عبد الله أديب النفس الشاعرة ، وأديب البساطة والطهر السلوكي وأديب النّقاء الأسلوبي و « شمس الخريف » قد حققت بجدارة هذه الخصائص المميزة الأصيلة .

الفصل الرابع : الأسلوب : Style
مكوّناته وخصائصه

كان لابد أن نستبقي هذا المبحث إلى آخر هذا القسم ، بعد أن تعرفنا على خطوات الموقف النقدي ، وأخذنا فكرة إجمالية عن المذاهب الأدبية وما مثلت من اتجاهات فكرية وفلسفية ، وعن الأشكال الفنية : الشعر والمسرح والقصة ، وأهم خصائصها والاجتهادات فيها . ذلك لأن الأسلوب هو أساسها ، كما أنه المحصّلة النهائية لها .

ونوضح ذلك بأن نعرف أولاً أن الأدب — ودون عودة إلى مناقشة المفهوم العام والمفهوم الخاص — ينهض على « التجربة الفنية » ، وهذه التجربة عمادها الإحساس ، أي الانحياز العاطفي ، ولا نريد أن نقول : « فورة العاطفة » حتى لاندفع إلى التوهم بأن التجربة الفنية تعني نـــوعاً من الاهتزاز أو الخلـــل ؛ فالإحساس وحده لايصنع فنّاً ، وإنما يتمّ ذلك حين يتمكن الأديب من تحويل هذا الإحساس إلى « تعبير » ، ويكون هذا التعبير له قيمة جمالية في لغته وإيقاعه وتكوينه العام ، أي شكله ، وفي التكوينات الجزئية التي تتسلسل داخل هذا الإطار العام ، فتأخذ شكل « الصورة » البيانية ، أو الصورة الفنية ، وتبتعد

ماأمكن عن « التجريد » « والتقرير » الذي يعجز دائماً عن إثارة الإحساس عند القارىء .

وما قلناه الآن عن الأدب — بمعناه الخاص — هو — تقريباً — ما يقال عن « الأسلوب » ، فالعبارة المشهورة : « الأسلوب هو الرجل » صادقة تماماً ، فليس الأسلوب هو اللغة ، كما يتبادر من استعمال الكلمة أحياناً ، ولكنــه : طريقة التفكير والتعبير ، بكل ما يتكون منه هذا التفكير وما يدل عليه ، وبكل ما ينهض عليه التعبير من استعمال لغوي وتكوين للصور وتشكيل للمادة من البداية إلى النهاية .

والآن .. نتتبع هذه الجوانب ببعض التفصيل ..

« التجربة » هي نقطة البدء في تكوين أسلوب متميز ؛ لأنها نقطة البدء في « وجود » الأديب ذاته ، فأديب بلا تجربة ، مثل أديب بلا أسلوب ، لا وجود له . وقد عرفنا أن التجربة لا تعني الممارسة العملية ، فقد تجمع إلى الممارسة : التأمل الفكري ، والملاحظة ، والدراسة لظاهرة معينة ...

لقد وُلدت « التجربة » في أعماق الأديب ؛ صار يملك « الفكرة » ويحسها وهذا الإحساس بها هو الذي سيحركه إلى المرحلة التالية ، لأن الإحساس انفعال وموقف عاطفي .

ولكن كيف يتحول هذا الانفعال ، أو تلك العاطفة إلى صورة ، إلى تعبير باللغة له خصائص جمالية وفنية مميزة ؟

لنفترض مثلاً أن أديباً شاهد منظر طفلين ريفيين يرعيان في الحقل وفاجأهما المطر وراحا يبحثان عن مكان لهما يحتميان فيه مع أغنامهما دون جدوى ، ودون يأس منهما ، فاهتزت نفسه لهذا المشهد المكافح للطفولة العزلاء البريئة ، وتجاوبت أعماقه بهذا المعنى ، وإذا بالكلمات الأولى في الخلق الفني تداعــب خاطره وتقفز على لسانه ، فراح ينظم أبياتاً تصور هذا المشهد العاطفي وتتعاطف

معه بخلع المعاني النبيلة المكافحة على ما فعل الطفلان . فهل يعني هذا أن الأديب المبدع اختار « الشعر » مصادفة أو تعمداً ؟ وهل اختار الوزن والقافية والكلمات والمعاني الجزئية ... مصادفة أو بطريقة تلقائية .. أو باختيار حرّ ، يجيل نظرةً واعية في الكلمات والأوزان ، ويختار منها ما يظنه مناسباً ؟

لا نشك في أن الأديب يزاول نوعاً من الاختيار ، ولكنه ليس الاختيار الحرّ المطلق ، مثل من يختار لنفسه ثوباً أو قلماً . فهذا الاختيار محكوم بتكوينه الثقافي ، واتجاه موهبته ، وطبيعة الموضوع الذي يرغب في تحويله من فكرة وإحساس إلى عمل فني بطريق اللغة . فهنا يمكن أن نقول : إن الأديب يختار الأسلوب ، كما أن الأسلوب يختار الأديب أيضاً . ولنعد إلى مثالنا السابق فنجد أديبنا آثر الشعر ، وهذا يعني أنه مسرف الحساسية ، شديد العاطفة ، وأن خضوعه للنغم والصورة أقوى من خضوعه للفكرة المجردة . وبذلك يكون أقرب إلى الشعر ، بصرف النظر عما سيحدث عن ذلك من نجاحه أو إخفاقه في التعبير عن التجربة . ومن ناحية « الموضوع » سنجد أنه لا يصلح للمسرح ولا يصلح أن يكون رواية ، لأنه مشهد بسيط محدود ، ويمكن أن يكون قصة قصيرة ذات طابع رومانسي هادىء يعبر عن ثورة الطبيعة وعلاقة الإنسان بها ، أو ذات طابع واقعي متشائم ، يعبّر عن شقاء الطبقات الكادحة تحت ظروف عمل قاسية .

وهكذا تلتقي شخصية الأديب بكل ما تنطوي عليه من عناصر المزاج الوراثي والثقافة المكتسبة ، وعوامل السنّ واتجاه الموهبة ، لتلتقى مع طبيعة الموضوع ، ومجموع الظروف المحيطة به ، لينتهي ذلك كله إلى إيثار شكل فني معيّن : قصيدة أو مسرحية أو رواية أو قصة قصيرة . وتتآزر هذه الجوانب كلها ، مضافاً إليها طبيعة الشكل الفني الذي آثره لتتدخل في خطوات الصياغة الفنية ، فما تحتمه القصيدة الغنائية ، غير ما تتطلبه المسرحية الشعرية أو النثرية وغير ما يفرضه التناول القصصي لنفس الموضوع . ولكي نتأكد من هذه النقطة

نتخيل مرة أخرى أننا قررنا إقامة حفل بمناسبة إحدى المناسبات الوطنية المهمة ، والتكوين التقليدي للحفل أن يبدأ بكلمة أو خطبة الافتتاح ، وربما ألقي نشيد وطني جماعي ، وقصيدة ، ثم تؤدى رقصة إيقاعية جماعية ، ثم يقدم فريق التمثيل مسرحية وطنية ... مثلاً . هنا سنجد « المضمون » أو المعنى العام واحداً أو متقارباً ، ولكن الفرق الحاسم جاء في اختلاف « شكل » التعبير ووسيلته ، فالكاتب حين يؤثر شكلاً فنياً معيّناً فإنه يحاول تحقيق « الأصول » التي يحتمها هذا الشكل ، والتي عرفنا أهمها في الفصل السابق .

فحين نتحدث عن الأسلوب سنجد أننا نتحدث عن الفن من حيث هو فكرة أو شعور ، وصور ولغة وشكل .

الفكرة Idea أو وجهة النظر ، أو فلسفة الكاتب ، جوهر الأسلوب ، ولكن درجة الأهمية ستختلف من شكل فني إلى آخر ، فهي في الشعر غير حاسمة ، بمعنى أن الشعر يمكن أن يكون جميلاً عذباً ، ومؤدياً لغايته الشعورية التصورية دون أن يتضمن فكرة معينة يمكن «تجريدها» وتحديدها ، واختصارها.. بل إن الشعر الذي نستطيع أن ننفعل به ذلك يمكن أن ينطوي على ضعف في الصياغة ، وسنجد حواراً حول أبيات كثيِّر التي أولها :

ولما قضيْنا من منىً كل حاجة ومسّح بالأركان من هو ماسح

لأن ابن قتيبة لم يجد فيها معنى أو فكرة محددة ، ولكن عبد القاهر الجرجاني دافع عن « التصوير » في الشعر ، ورأى فيه الكفاية . وهذا حق .

أما في أشكال الأدب الموضوعية : المسرح والقصة بنوعيها : الرواية والقصة القصيرة ، فإن « الفكرة » تبدو فيها حتمية الوجود ، فلا يمكن تخيّل بناء مسرحية دون امتلاك فكرة أساسية ، لكنها في هذا النوع من الأدب تأخذ شكل « القضية » و « الموقف » .

ولكي نحدد — بطريقة قاطعة — معاني هذا المصطلحات ، سنذكر أن

« قضية » رواية « بداية ونهاية » هي : صراع الطبقات في المجتمع المصري في فترة زمنية معينة ، أما « الموضوع » الذي صور هذه القضية ، فتمثله أسرة كامل أفندي علي ، الموظف الصغير الذي مات فجأة ، وترك زوجه وأبناءه يكافحون في مجتمع لم يضمن لهم مورد رزق أمين ، فكان أن تساقطوا واحداً وراء الآخر تحت دوافع شتى ، حتى انتهت حياتهم إلى الإخفاق . أما « الموقف » فهو وجهة نظر الكاتب في القضيّة التي عرضها ، وموقف نجيب محفوظ في الرواية المذكورة يدين البرجوازية في طموحها الطبقي الفردي ، حين لاتناقش نقاط الضعف الاجتماعي في موضوعية ، وتبحث عن حلّ علمي لها ، وإنما يتسلل كل فرد خفية ليحلّ مشكلاته الخاصة ، محاولاً التضحية بسواه ، وكل ما يهمه أن يتمكن — ولو منفرداً — من القفز إلى الطبقة الأعلى .

ففكرة العمل الفني لا يحملها سطر أو صفحة أو بيت في القصيدة ، وإنما يجب أن تكون مبثوثة في العمل كله . وهذا يعني أنها لا تظهر « نَصّاً » وإنما تومىء إلى نفسها من خلال العاطفة والصورة بنوعيها .

العاطفة Sentiment أو إحساس الأديب هو المؤدي إلى الانفعال الذي سيتحول إلى الإيجابية حين يعبّر عن نفسه باللغة .

وأول ما تتصف به هذه العاطفة أنها عميقة ، تتخطى المألوف ، وتسبر الأغوار ، لتكشف عن رؤية جديدة ، تحت القشرة الظاهرة التي ألفناها وتعودناها ، وليس من الضروري أن تكون هذه الرؤية صحيحة من الوجهة العلمية ، فالأعمال الفنية ليست برهنة علمية ، أو دروساً وعظية ، إنها — وبخاصة الشعر — كشف عن لحظة نفسية أو رؤية فلسفية ذاتية ، فحين نتأمل قول أبي العلاء مثلاً ، في مطلع قصيدته في رثاء صديقه :

غيرُ مجدٍ في ملّتي واعتقادي نَوْحُ باكٍ ولا ترنُّم شادِ
وشبيه صوتُ النّعيّ إذا قيـ ـسَ بصوتِ البشير في كلّ نادِ

أبَكَتْ تَلْكُمُ الحمامةُ أمغَنّـ ـــت على فرع غصنها الميّاد

نجد الشاعر لا يفرق بين الغناء والبكاء في لحظة اكتساح الإحساس بالحزن والعدم وزحف الموت على نفسه ، بالرغم من الاختلاف الواضح بين ما يثير الغناء وما يثير البكاء في الواقع ، « وذلك لأن الشاعر تجاوز عن ظـــاهر الأشيـــاء وحدودها الخارجية ، وطبيعتها الزائفة ، ونفذ في إحساسه القاتم العميق بمأساة الوجود ، إلى توحيد ما هو مختلف ، وتأليف ماهو متناقض ، رابطاً الجزء بالكل والمظهر بالجوهر ، وما هو كائن بما سوف يكون [1] »

فكما عرفنا من قبل ، ليس الفن تعبيراً مباشراً عن الواقع ، والتزاماً مطلقاً بنسقه ونظامه وأوضاعه ، وإلاّ لصار الفن تكراراً لا يرقى إلى الأصل ، ولا يغنيه ، ولا يؤدي وظيفة نفسية وجمالية وحضارية هي جوهر رسالة الأدب والمبرر الحق لوجود الأديب ، إذ يقوم الخلق الفنيّ على الفكّ وإعادة التركيب أو التكوين ، وحرية الاختيار التي يملكها الأديب في لحظة الإبداع هي التي تتولى الكشف عن عبقريته ، وعن اتجاه عاطفته ، وعن قدرة خياله ، لأن المعنى أو الصورة أو الكلمة لها كل هذه الدلالات . وعاطفة الأديب في تجلّيها عبر الصور والمشاهد يحسن أن تتراءى من خلال الرمز والإيحاء والتفسير للصور والمشاهد ، لا أن تكون محددة قاطعة ، ولا أن تكون شديدة الغموض حتى تصير لغزاً مغلقاً. من هنا لا يرضى النقاد عن تصريح الأديب بهدف أفكاره بصورة مباشرة ، كأن يقول مثلاً : « وهكذا ينتصر الحق في النهاية مهما تراجع أمام الطغيان » أو أن يصور جندياً في جحيم الحرب ، ثم يقول « وعلى تضحية مثل هذا الجندي تُبْنى الأوطان » !! هذه العبارات التقريرية المباشرة تفسد العمل الفني وما يجب أن يُلتزم في أسلوبه من تعويل على الصور الموحية ، وتـــرك القارىء « ينفعل » بها « ويدرك » من خلالها ما تدل عليه في إحساسه الخاص .

---

(١) نماذج في النقد الأدبي : ص ٣٧ ، ٣٨ .

والعاطفة في تجليها واكتفائها بالإيحاء لا يعني أن تكون مضطربة، إلاّ إذا كان هذا الاضطراب مقصوداً للكاتب ، كأن يصور في قصته شخصاً مضطرباً من الناحية العقلية ، أو النفسية ، وإن كان الكاتب الحديث يلجأ إلى خلق هذا الاضطراب في العواطف ليصور « عالماً » غير معقول، وبعيداً عن المنطق ، ولا يخضع لنظام .

وليس الكاتب مطالباً بأن تستمر عواطفه – عبر تاريخه الأدبي – في تيار واحد ، فالكاتب إنسان أولاً وآخراً ، يتأثر بتقدم العمر واختلاف التجربة ومعاناة الحياة. فشوقي مثلاً في قصائده قبل المنفى شديد التمسك بفكرة الخلافة العثمانية ، وشديد الالتصاق بالخديو حاكم مصر ، ولكنه وبعد أن ذاق لوعة الاغتراب والحرمان من الوطن صار يغني للوطن كله ، وليس للخديو فحسب وهو القائل :

وسَلاَ مصرَ هل سَلاَ القلبُ عنها ... أو أسى جُرحَهُ الزمانُ المؤسي
كلما مرتْ الليالي عليه ... رقّ ، والعهدُ بالليالي تُقَسّي

فلا يجوز أن نقول إن العاطفة الوطنية عند شوقي مضطربة ، بل علينا أن نبحث عن دوافع التغيّر في أطوار حياته ، وتنوع تجاربه ، ونموّ ثقافته. فالاضطراب الذي يؤاخذ عليه الأديب ويهدم عمله الفني ، يكون في داخل العمل الفني الواحد لأنه – في هذه الحالة – يعني التناقض ، ولا يعني التطور أو الانفعال بالتجربة المباشرة .

ونعود إلى أبي العلاء المعري – مرة أخرى لنوضح معنى التطور والاستجابة للتجربة ، فنجده من موقف التشاؤم والإحساس بقسوة المصير وضآلة القدْر ، ينقم على نفسه وعلى الحياة ، ويعبّر عن رفضه واحتقاره للوجود كله :

خسئْتِ ياأمّنا الأرض وأفٍّ لنا ... بنو الخسيسة أو باشٌ اخسَّاءُ
لو كان كلُّ بني حواءِ يُشبهني ... لبئسَ من وَلدتْ للناسِ حواءُ

فالشاعر يتخاذل في هذه الأبيات ، ويشعر بالهوان حتى كأنه لعنة من لعنات القدر ، وهو لا يكتفي بذلك ، بل يبعثه من نفسه إلى الحياة ، فيضعها في الإطار ذاته ، ويصفها بأنها تلد الخزْي والعار والعجز .

ولكن .. هل كان رأي أبي العلاء كذلك دائماً في نفسه وفي الحياة ؟

كلا .. ففي مواقف أخرى يتمالك روعه ، ويطرد التشاؤم على نفسه ، ويظهر اعتزازه بذاته إلى أقصى درجات الظهور ، حتى يجاوز بنفسه أقدار الآخرين :

ألا في سبيل المجد ما أنا فاعـــل	عفاف وإقدامٌ وعزمٌ ونائلُ
تُعَدُّ ذنوبي عِنْد قومٍ كثيرةً	ولا ذنب لي إلا العُلا والفضائلُ
وقد سار ذكري في البلاد فمن لهم	بإخفاء شمسٍ ضوءُها متكاملُ
وإني وإن كنت الأخير زمانُـــه	لآتٍ بما لم تستطعْه الأوائـــلُ

فالشعوران متناقضان تماماً ، ولكن كل قصيدة — على حدة — غاية في صدق التعبير عن اللحظة النفسية ، والانعكاس عن تجربة مباشرة ، وتصوير مرحلة من عمر أبي العلاء وطموحاته وأفكاره .

فليس غريباً أن تكون العاطفة من أهمّ مكوّنات الأسلوب الأدبي ، بل أن تكون الفارق الجوهري بين الأسلوب العلمي الموضوعي المحايد ، والأسلوب الفني الذي يصدر عن المشاعر الخاصة لكاتبه . وهذه العاطفة هي التي تستدعي القارىء إلى معاودة قراءة الأدب ؛ لأنه يجد في عواطف الكاتب ومشاعره ما يعبّر عن حالاته هو أيضاً [1] .

وتوصف العاطفة بأنها صحيحة أو منحرفة أو شاذة ، كما توصف بأنها رحيبة واسعة ، أو ضيقة مغلقة . فمن يعبّر عن الطبع الإنساني الصحيح ويصدر

---

(١) السابق : ص ٣٩ ، وأصول النقد الأدبي : ص ٢٠ — ٢٤ .

عن أفكار بعيدة الغور ، غير الذي يصور الشذوذ والانحراف أو يكتب عبارات مسطحة لا تبعث في النفس غير السأم . ومن يعبّر عن إحساس إنساني شامل أو شعور قومي ناضج ، أو موقف وطني متفتح ، غير الذي يفكر بعقل مغلق دون الآخرين ، ويعبر عن قلب حاقد وروح شريرة . والأعمال الأدبية العظيمة استمدت عظمتها – في الحقيقة – من صدورها عن عواطف عظيمة . فعندما كتبت « هنريت بيتشر ستو » روايتها الخالدة : « كوخ العم توم » كانت تحمل على التمييز العنصري ومعاداة الملونين في أمريكا ، وصورت ما يستهدف له الزنوج من مظالم وما يفرض عليهم من أوضاع غير إنسانية . وحين نشبت الحرب الأهلية الأمريكية بين الشمال والجنوب لإقرار الوحدة الوطنية ومنح الحرية للعبيد استقبل إبراهام لنكولن الكاتبة ، ووقف يحييها قائلاً : مرحباً بمن كانت روايتها سبباً في هذه الحرب المقدسة ! !

ولكن : هل الأسلوب الفني فكرة وعاطفة فقط ؟ هل اكتشاف الفكرة والتعبير عنها بعبارات انفعالية يسلك هذا التعبير في إطار الفن ؟

كلا .. فالفكرة هي نقطة البدء ، والعاطفة هي الاتجاه ، ويبقى العنصر الثالث وهو يضارع العنصرين السابقين في الأهمية .

الشكل الفني Form . وهو يعتمد على خيال الكاتب ، فهذا الخيال هو الذي يعطي العاطفة والفكرة معا ، « شكلا » يجعلهما في عداد التعبير الجميل المؤثر . إن « اللوحة » الجميلة ليست حاصل جمع الخشب والزيت والألوان . إن عنصر التكوين أو التشكيل هو الذي جعل منها عملا فنيا ، « التورتة » ليست حاصل جمع السكر والطحين واللون والرائحة ، إن اليد الماهرة هي التي تجعل منها طعاما شهيا يتفوق بشكله أكثر مما يتفوق بطعمه ! !

فالأفكار والعواطف – قبل التشكيل – لا تصير بذاتها أسلوبا فنيا ، أو عملا مؤثرا ، ويمكن أن تكون الأفكار قوية حكيمة ، والعواطف نبيلة صادقة ،

ويظل الأسلوب الفني هابطا ، كما نشاهد في أشعار الحكمة والزهد ، وقد وصف القدماء شعر صالح بن عبد القدوس بذلك ، ورأوا أن معانيه لو تفرقت في أشعار كثيرة لكانت أكثر جمالا ، أما تراكمها وتتابعها فقد أذهب عنها روعة الإحساس بالانسياب الطبيعي والتشكيل المقبول . فمن الحق ما يقرره شوقي ضيف من أنه لو كانت الأفكار والموضوعات والعواطف هي جوهر العمل الفني لتساوت قيمة القصائد ذات الغرض الواحد ، ولكننا نشاهد اختلافا عظيما بينها ، وهو يرجع إلى الصياغة أو البناء الفني أو تشكيل العمل نفسه [1] .

فالعاطفة إحساس مجرد ، لا يمكن الإمساك به إلاّ من خلال الشكل أي « الصورة » ، التي ستجسّم هذا الإحساس المجرد وتحاول وضعه في علاقات وتكوين شامل . وفي اختيار الصور وتشكيلها تظهر قوة الخيال عند الأديب ، وقدرته على وضع « تصميم » أو تخطيط لعمله الفني .

لكننا يجب أن نفرق بين ثلاثة أنواع من الصور . وقد عرفناها في سياق الموضوعات التي سبق طرحهـا : الصورة البيانية Figure of thought وهي صورة جزئية محدودة ، وسيلتها الاستعارة أو التشبيه أو الكناية . وفي هذه الصور البيانية تتجلى عاطفة الأديب واتجاهاته النفسية ، فالذي يشبّه أشرعة الزوارق في عرض النهر بأجنحة الحمام ، غير الذي يشبهها بمناديل المودّعين ، غير الذي يشبهها بالجثث الغرقى الطافية على صفحة النهر . ففي الأولى خيال طليق ونفس تواقة للحرية . وفي الثانية مزاج يميل إلى الحزن ويخشى لحظات الفراق ، وفي الثالثة نفس متشائمة ترى الموت في أقوى مظاهر الحياة .

أما الصورة الفنية فهي أكثر امتدادا من الصورة البيانية المحدودة . وهي تقوم على وصف مشهد أو موقف . مثل ذلك الذي رأيناه في قصة « صوت مزعج» فمنظر الصحفي والفتاة المراهقة حين داهمهُما الفتى الذي يجرّ السفينة

---

(١) انظر كتابه : في النقد الأدبي .

تكوين رائع للوحة تعتمد على الألوان المتباينة ، وتعطي مغزاها الخاص من خلال هذا التباين .

أما الصورة الشاملة للعمل الفني فهي ما اصطلح النقد على تسميته بالشكل الفني أو الإطار العام ، وهو في القصيدة غيره في المسرحية ، وغيره في القصة ، كما قدمنا . وهذا الشكل الذي يعتمد على تشكيل أو خلق تناسق وانسجام بين أجزاء العمل الفني ، يبلغ كماله حين يخطط له الأديب بنجاح ، في اختيار نقطة البداية ولحظة النهاية ، وفي اختيار اللغة المناسبة ، والوزن القادر على الإيحاء بالعاطفة ، والقافية الموقعة التي يدل تكرار الصوت فيها ، أو تنوعه ، على حالة نفسية مقصودة . وشروط الشكل الفني تختلف بالطبع حسب جنس العمل أو شكله . ويُحكم عليه بالتوفيق أو الفشل بما يتوافر له من ألوان التماسك والتناغم والاتزان في توصيل مضمون العمل الفني .

ونختار قصيدة قديمة ، ترجع إلى القرن الثاني الهجري ، قالها شاعر أندلسي ، اسمه أبو المخشي ، وكان قد عرّض بأحد الأمراء ، فاستدرجه حتى أمِنَ له ، ثم سَمَلَ عينيه ، فكانت هذه التجربة النادرة في الشعر العربي :

خضعت أمُّ بنـــاتي للعِـــــدا	إذْ قضى الله بأمــــرٍ فمضَى
ورأتْ أعمـــى ضريرا إنّمـــا	مشيُه في الأرض لمْسٌ بالعَصا
فبكتْ وجْداً وقالت قوْلـــةً	وهيْ حَرّى ، بلغتْ منّي المدى
ففؤادي قَرِحٌ مـــن قولهـــا :	ما مِنَ الأدْواء داءٌ كالعمـــى
وإذا نـــال العمـــى ذا بَصَـــرٍ	كان حيّا مثلَ ميْتٍ قد ثـــوى
وكأنّ الناعـــم المســـرورَ لـــم	يَكُ مسرورا إذا لاقَى الـــردى
أبصَرَتْ مستبدِلاً من طَرْفِـــه	قائدا يسعى به حيث سعـــــى
بالعصا إن لم يقـــدْهُ قائـــدٌ	وسؤالَ الناس يمشي إن مـــشى

وإذا ركْبٌ دَنَوْا كان لهـــم هَوْجَلاً في المَهْمَهِ الخَرْقِ الصوَى
لم يزل في كل مخشيٍّ السُّـــرى يصْطَلِي الحربَ ويَجْتابُ الدُّجَى

ليس هذا الشعر من أشعار الفكرة ، فليس في القصيدة « ركيزة » فكرية ، وإنما فيها عاطفة حزينة ، وثورة منكسرة تعبّر عن عجزها واستسلامها للقضاء النازل والكارثة التي اعترضت حياة الشاعر فبدلت سعادته شقاء .

إن كل إنسان يقدر على التعبير يمكنه أن « يصف » ما حدث للشاعر ، وأن يقول أيضا إنه حزين متألم ، لا يجد حلاً لمصيبته ، وهو يتذكر أيامه الماضية بكثير من التحسّر . ولكن مثل هذا الوصف مهما بلغت براعته اللغوية فإنها ستظل براعة زائفة سطحية ، مثل قشرة الدهان على الخزف الرخيص ، لا تحوّله إلى ذهب ، وإن أعطته — بعض الوقت — لون الذهب وبريقه ! !

هنا الشاعر لم يصّرح بما حدث له بصورة محددة ، ولا بأسبابه ، وتحدث عن نتائجه من خلال رؤية امرأته ، فكأنها هي التي تتحدث وتصف كارثتها التي أحاطت بها ، حين أصيب زوجها .. وهي ليست مجرد زوجة .. إنها أم بناته ! ! والبنت ترقق القلب وتحتاج إلى الرعاية أكثر من الولد ، ولم يقل « احتاجـــت زوجتي » بل « خضعت » والخضوع أعلى درجات الاحتياج ، وفيه من الذلّ مافيه ، وهي لم تخضع لمن يعطفون على مأساتها ، وإنما «للعدا» وهو شرّ خضوع .

وبعد هذه الافتتاحية الحزينة التي تجسّم مقدار الكارثة من خلال ماينعكس منها على الزوجة وبناتها ، يستمر في تقصي الجانب المباشر منها من خلال التعبير بالصورة ، فها هوذا رجل أعمى « ضرير » بكل ما في الكلمة من إيحاء صوتي بالضُّرّ ، يتلمس الأرض بعصاه ويسأل الناس عن الطريق أو يعتمد على مـــن يقوده بعد أن كان قائد نفسه . ويعود الشاعر إلى وصف الكارثة من خـــلال إحساس زوجته ، فهي ترى أنه ما من مصيبة تعدل فقد البصر ، وأن المبصر إذا فقد بصره فكأنه مات في الحقيقة ، لأن وضعه الجديد يقضي على كافة متعه في حياته قبل آفته .. وهي تعبّر عن فقد البصر بالردى — وهو الموت . والشاعر

صابر للكارثة ، ولكن حزنه يتضاعف حين يحسها بمقدار رؤية زوجته لهـــا : «ففؤادي قَرِحٌ من قولها» فالحزن يتضاعف في نفسه عبر زوجته ولشدّة ألمها وشقائها.

وفي النهاية يصور حالته النفسية وعالمه الخاص، هذا العالَم الغارق في الظلام فكأنه يجتابُ الدجى دون أمل في مغادرته ، وهو دُجى حقيقي ، ينعكس على النفس في صورة حرب يصطلى بها دون أمل في انقضائها ، وتزيد لوعته حين يكون مع جماعـــة يسيرون ، فيكون سبباً في تعطيلهم لعجزه عن ملاحقتهم ، وكأنه يسير في أرض كثيرة الأحجار وعرة المسالك [1] .

هذه صورة إنسانية صادقة وبارعة ومؤثرة فنياً، وليس بموضوعها المؤسف فقط ، شحذ لها هذا الشاعر الفنان كل ما لديه من طاقة فنية ، فأحسن اختيار الكلمات المفردة التي أعطت ظلالاً مقصودة ، تصور ما يعاني، وأحسن اختيار التعبير عن عاطفته ، أو تشكيل هذه العاطفة ، فكأن خياله النشيط خير عون له في التقاط صورة المرأة المهيضة الجناح ، أم البنات المضطرة إلى طلب العون من أعدائها ، ليجعل هذه الصورة تجسيماً لعاطفته الحزينة المقهورة، ثم كان اختياره لهذا الوزن السهل الترديد ، وتلك القافية الساكنة المقصورة، التي يمتد بها الصوت محاكياً نواح النائح : العدا ، ثوى ، الردى ، الدجى .

والقصيدة في تدرجها من الاستهلال إلى الخاتمة ، وعنايتها بالمشاعر الداخلية وجعلها الصور الحسية محصورة في تلك الدلالات النفسية ، وإيجازها بتكثيف التجربة دون عبارات فضفاضة أو جُمل خطابية طنّانة ، أو أبيات زائدة عن الحاجة ، قد بلغت قدراً فائقاً من الصدق النفسي والجودة الفنية .

نحن إزاء هذه القصيدة أمام شاعر يملك أسلوباً ، أي أن لديه العاطفة ، التي استطاع أن يعبّر عنها بطريقة فنية من خلال الصورة، وفي إطار القصيدة الشعرية الغنائية . والموضوع في ذاته يتناول شعراً لما فيه من عاطفية وحزن فكان موفقاً في ذلك كله أعظم التوفيق .

---

(١) انظر نص القصيدة وتحليلها في «الأدب الأندلسي» ص ١٠٠ – ١٠٢ وعن حياة الشاعر ومناسبة القصيدة : ص ١١٢ – ١١٤ .

القسم الثالث
بواكير النقد الأدبي

« تخضع كافة الكائنات لقانون واحد . والنقد الأدبي في بواكيره يعبر عن طفولة هذا العلم عند العرب ؛ فيه الفطرة والتلقائية والذوق ، وليس فيه المنهج الشامل ، ولا النظر الكلي الذي يستقصي الظـــواهر . وهو نقد يجمع بين الأضداد : من التفتيت الذي يتوقف عنـــد الجزئيات ، إلى التعميم والإطلاق ، ومـــن العصبية التي تكتسح الموضوعية والفنية ، إلى الحكم العلمي الصارم ، ومن رفع بعض الفنون – كالخطابة – فوق الشعر ، ووقوف النقد عند الشعر لا يبارحه .

فهذه صفحات تجمع خيوط البداية الصعبة ، لما سيصير بعد ذلك : النقد الأدبي عند العرب »

الفصل الأول: النقد الأدبي في العصر الجاهلي

أولا : الشعر والنثر

لا بد أن نملك قدراً مناسباً من المعرفة عن ملامح العصر الجاهلي : المكانية من ناحية الطبيعة ، والأرض ، أي الموقع والموضع لنتعرف إلى نشاط السكان المحكوم بهما معاً ، والسكان ، في أصولهم وقيمهم الاجتماعية ولغتهم ودياناتهم وثقافتهم . فهذه جميعاً أمور أساسية للمعرفة بالخصائص المميزة للشعر الجاهلي الذي كان النقد — في ذلك العصر — مجرد صدى له .

حقاً .. إن الشعر خاصة إنسانية ، هو موجود مع التجمع البشري مهما ضرب في مجاهل البدائية ، ممزوجاً بالسحر ، أو بحركات اللعب ، أو وسيلة من وسائل التغلب على مشاق العمل ، إلى أن يرتقي المجتمع بعض الرقي ويحصل على قدر من الأمان ورفاه العيش ، أي يوجد لديه الفراغ لتأمل مجالي الطبيعة من حوله ، ليصيرَ الشعر أداته في التعبير عن الإحساس بالجمال . هذا الإحساس المركوز في النفس الإنسانية ، بالقوة عند عامة الناس وبالفعل عند الشاعر الذي ملك قدرة التعبير عن هذا الإحساس بوسائل تتمكن من إثارة المشاعر المشابهة عند سامعيه ، مما يعطيه المنزلة الأثيرة لديهم .

ولعمق الصلة بين النفس الإنسانية والشعر لا نجده يخضع لقانون التطور من حيث التأثير الجمالي في صميمه ، إنه ليس كالمصنوعات التي تترقى فيلغي الجديد منها القديم البالي ، فلا شك أن ثيابنا الآن ، أو سيارتنا أكثر نفعاً وأماناً وجمالاً من تلك التي نشاهدها في عصر أو عصور سلفت . أما الشعر فلصلته بالجوهر الإنساني ، وبالعواطف الخالدة نجد فيه القدرةَ على الإمتاع مهما تقادم به الزمن فليس لديْنا – في الحقيقة – شعرٌ قديم يمكن رفضه وشعر جديد هو أكثر نفعاً مثلاً ، وإنما لديْنا شعر ضعيف وشعر قوي ، شعر يعبر عن تجربة إنسانية ويصدر عن مَوْهبة وقدرة فنية معاً ، وشعر مصنوع يلفق فيضطرب . والنوع الأول هو القادر على الاستمرار حتى وإن صارت القيم والمعاني التي يتغنى بها موضعَ إنْكَارٍ من البيئة ، فتعبيرها الصادق عن تجربة عصرها يجعلها ممتعة لنا حين تُفهم وتُتذوق في حدود الإطار العام الذي أبدعها ، ومعانيها الرمزية قادرة على أن تمنحها القدرة على الاستمرار والتعبير عن تجربة الإنسان في كل العصور . هكذا نتذوق إلى اليوم ملحمة جلجامش (قلقميش) البابلية التي مضى عليها أكثر من خمسة آلاف سنة وفيها يصارع مخلوقات وقوى عديدة ، تعبر عن رغبته في الحياة وحب الخلود ، ونعجب بصلوات إخناتون التي وجهها إلى إله الشمس منذ أكثر من ثلاثة آلاف سنة بنزعتها الصوفية الغامرة ، ومزامير داود التي قيلت في الفترة ذاتها . وما نزال نقرأ الإلياذة والأودسا لهوميروس ، وما يزال الأديب المعاصر يستمد منهما كثيراً من موضوعاته ويفسر من خلالها ما ينتاب إنسان عصره من مشاعر وما يعترضه من مشكلات .

وهذا الجانب المميِّز للشعر لا يوجد بكماله إلاّ فيه ، فليس للنثر بفنونه المختلفة هذه القدرة ، إلاّ بمقدار ما في نصوصه من طاقة شعرية ، أو حين يُجَرَّدُ إلى أفكار معزولة عن صياغتها وشكلها ، وربما كان السبب في ذلك أن النثر – في عمومه – تعبير عن حركة المجتمع وحاجاته ، ومِنْ ثَمّ يتغير الإحساس به مع تبدل القيم واختلاف الحاجات .

وقضية قدم الشعر تضعنا أمام قضية لا تخصّ الشعر العربي وحده ، وهي مجملة في سؤال : أيهما أسبق : الشعر أم النثر ؟

وقد كان الرأي الشائع أن النثر أسبق ؛ لأنه من الطبيعي أن يسبق المُطْلَق المُقَيَّد ، والشاعر مقيد بالوزن والقافية ، والناثر متحرر منهما ! ! ولكن هذا الجواب اعتمد على مغالطة في الموازنة بين الشعر والنثر ، إذْ وازَنَ بين الشعر حين اكتمل شكله ، والنثر بمعنى لغة الحديث العادية التي لا تدخل في مفهوم الفن النثري . وإذاً لا بد من عقد الموازنة بين الشعر في صورته البدائية والنثر في نفس المرحلة ، أو بين الشعر حين استقر شكله وتحددت فنونه والنثر حين بلغ نفس المستوى ، وحينئذ سيتبين لنا أن الشعر أسبق ، بأدلّة نفسيـة وتاريخية وواقعية؛ فالشعر منبعث عن عاطفة وخيال، والنثر عن فكرة ورأي، وتاريخ المجتمعات كتاريخ الأفراد ، تتقدم فيه العواطف والأخْيِلَة في حين يحتاج النضوج الفكري إلى قدر من التقدم في مدارج الحضارة ، بحيث يتحقق نوع من الاستقرار بأكثر من معنى ، كالاستقرار السياسي والاقتصادي الذي يتيح للكاتب قدراً من الثقافة العقلية والحوافز الاجتماعية التي تجعله يشارك بالرأي في توجيه الجماعة ، « وأنت تستطيع أن تلتمس الأمر عند اليونان والرومـان والأمم الغربيّة ، فترى أن هذه الأمم كلّها تَغَنَّتْ ونظمت الشعر قبل أن تعرفَ النثر بأزمان طوال ، وأنت تستطيع أن تلتمس ذلك في الأمم والبيئات غير الراقية المعاصرة لنا ، فترى أمماً وحشية أو بدوية تتغنى وتنظم الشعر وليس لها من النثر حظ »[1] .

وبالنسبة للشعر والنثر في الأدب العربي ، إذا صحّحْنا مفهومَ وَزَمَنَ الموازنة سنجد القضية ذاتها ما تزال تعاني القلق . فيمكن أن نقول — بصفة عامة إن العرب لن يكونوا بِدْعاً بين الأمم ، فمع ضياع المحاولات المُوغِلَة في القِدم من الشعر العربي — إذ يرجع تاريخ النصوص المحفوظة ، وبصرف النظر

(١) في الأدب الجاهلي : ص ٣٢٦ ، ٣٢٧ وانظر أيضا : من حديث الشعر والنثر : ص ٢٥ .

مؤقتاً عن درجة التوثيق وصحة الرواية، إلى قرن واحد تقريباً، أو يزيد قليلاً قبل الإسلام — لا بد أن ننتهيَ إلى أن الشعر أسبق، فالناثرون كالخطباء وأصحاب الوصايا قِلة إذا قيسوا إلى كثرة الشعراء، وما حفظ التاريخ لهم يكاد يلامس الدعوة المحمدية، ورسول الله قد شاهد قُسَّ بن ساعِدَةَ أشهر خطباء الجاهلية.

وقضية سبق الشعر أو النثر لم تشغل بال القدماء، بل لم يشغلهم البحث في بداية الشعر العربي وكيف كانت، ومِنْ ثَمَّ يسلِّمون بأقوال ليس من الممكن التسليم بها، مكتفين بإسناد دَوْرٍ إلى المُهَلْهِل يتمثل في أنه أول من قصّد القصائد، أي أطالها، فيروي ثَعْلَبُ عن الأَصْمَعِيّ أن « أول من تُروى له كلمة تبلغ ثلاثين بيتاً من الشعر مُهَلْهِل، ثم ذُؤَيْبُ بن كَعْب بن عمرو بن تميم، ثم ضَمْرَة، رجل من بني كِنانة، والأَضْبَط بن قُرَيْع »[1]، وبعد هذه المجموعة من الأسماء، يروى أبياتاً مفردة لبعضهم، وقد تَعْنِي هذه الأبيات أنه كان من المنطقي أن تكون سابقة على محاولة المُهَلْهِل، وهذا ما تدل عليه المقدمة النظرية التي وضعها ابنُ سَلاّم في صدر كتابه « طبقات فحول الشعراء » فمن الطبيعي أن تكون نماذج الشعر الأولى قصيرة النَّفَس، ذاتِ قدرات محدودة في التصوير الفني والتنويع الموسيقي، مرتبطةً بحاجات عملية غالباً، وسنعود إلى هذا الأمر في مكانه. على أن رواية ثَعْلَب عن الأَصْمَعِيّ تَذْكُر أنه كان بين هذه الطائفة من شعراء البداية وبين الإسلام أربعمائة سنة، وأن امرأ القيس كان بعد هؤلاء بكثير.

وهذا النص المنسوب إلى الأصمعي لا يمكن قَبُولُه، وما جاء في «الأغاني» يبدو أكثر تقبلاً، يقول عن المهلهل إن اسمه عَدِيّ، أو امرُؤُ القيس، « وإنما لُقِّب مهلهلاً لطيب شعره ورقته، وكان أحد من غَنّى من العرب في شعره، وقيل إنه أول من قصّد القصائد وقال الغزل، فقيل قد هَلْهَلَ الشعر

---

(١) مجالس ثعلب — القسم الثاني ص ٤١١، ٤١٢.

أي أرَقّهُ ، وهو أول من كَذَب في شعره ، وهو خالُ امرئِ القيس بن حُجْرٍ الكِنْدِيّ ، وكان فيه خنث ولين ، وكان كثير المحادثة للنساء ، فكان كُلَيْب يسميه زير النساء [1] » ، وهذه الرواية تُطرح من خلال الشك ، فقد «قيل» إنه أول من قصد القصائد ، وتربط بين الشعر والرقة — تعبيراً وسلوكاً — والغناء والمبالغة في التصوير التي اعتبرت نوعاً من الكذب ، لمخالفتها للنزعـة الواقعية التي تنظمها حياة الصحراء . وإذا كان مهلهل خال امرىء القيس فمن المحال أن يكون بينهما أربعة قرون ، وهو ما يرفضه أيضاً تاريخ الشعر العربي .

وهنا تبدو محاولة الجاحظ أكثر تَقَبُّلاً ، إذ يرى أن الشعر حديث الميلاد صغير السن ، وأن أول من نهج سبيله وسهل الطريق إليه امرؤُ القيس بن حُجْر ومُهَلْهِل بن ربيعة ، وأننا إذا استظهرنا الشعر وجدنا له إلى أن جاء الإسلام خمسين ومائة عام ، وقد تصل بالمحاولة مائتي عام [2] .

ويربط يوسف خُلَيْف بين هذا التحديد الزمني وحرب البَسُوس التي دارت رحاها في أواخر القرن الخامس الميلادي وأوائل السادس بين قبيلتي بَكْر وتَغْلِب ، والتي استمرت — فيما يقــال — أربعين سنة « وفي أغلب الظن أن هذه الحرب هي التي شهدت الأولية الناضجة للشعر الجاهلي فقد أظهرت جماعة من الشعراء نهضوا بفنّ الشعر نهضة قوية أخرجته من الدوائر الشعبية التي كان يدور فيها إلى الدائرة الرسمية حيث نرى القصيدة العربية في صورتها الناضجة تسيطر عليها مجموعة من التقاليد الفنية الثابتة ، وتتحكّم فيها طائفة من القوانين المُحَكَمة الدقيقة ، حققها لها شعراء هذه المرحلة من تاريخ الجزيرة العربية [3] » ، وهذا ما يعني إسناد دور مهم إلى المهلهل بطل هذه الحرب طِوال شُبوبها .

---

(١) الأغاني : ج ٤ ص ٢٩١ .

(٢) الحيوان : ج ١ ص ٧٤ .

(٣) الشعر الجاهلي : عالم الفكر المجلد الرابع : العدد الرابع ص ١٠٩٢ .

ولكننا سنلاحظ على هذه المحاولات جميعاً أنها تحاول تفسير واقع فرض نفسه بالروايات والنصوص ، ويبقى البحث الفلسفي — عند القدماء — قاصراً عن إعطاء إجابة مقبولة عن أولية الشعر .

هكذا مضت قضية أولية الشعر العربي بطابع التسليم أو سذاجة التناول عند القدماء ، كما مضت قضية سبق الشعر أو النثر بغير اهتمام .

وإذا كنا فرّقنا بين النثر العادي المتمثل في اللغة اليومية ، والنثر الفني — وهو وحده الجدير بموازاة الشعر ودخول تاريخ الأدب — فيحسن أن نفرق — مرة أخرى — بين النثر الفني والكتابة الفنية . وإذا كان الإقرار بوجود شعر جاهلي غزير ، حتى في رأي القائلين بتسرب الانتحال إليه ، حقيقة مسلّمة ، فإن القول بوجود نثر في العصر الجاهلي موضع قَبول ورفض ، فطه حسين لا يتصور وجود النثر الفني الذي يحتاج إلى رَوِيّة وتفكر ووجود جماعة إنسانية منظمة ، ويرى أن ما يُنسب إلى العصر الجاهلي من خطب ووصايا ورسائل منحولٌ في جملته ، وأن قبائل مُضَر وحدها هي التي عرفت شيئاً من النثر وصل حداً من الرقي لا بأس به ، إذ توفر لها شيء من الاستقرار والتحضر في مكة والطائف والمدينة ، وكانوا يتخذون الكتابة في أغراضهم التجارية والاقتصادية ، وكانوا على حظ غير قليل من الاتصال باليهود والنصارى ومجوس الفرس . فكان من المعقول أن يدعوهم هذا — مع حظهم من الفنون وبعض العلوم والمعرفة بأخبار الأولين — إلى التفكير والروية ، وأن يظهر أثر ذلك في نثرهم ، ولكن هذا النثر لم يصل إلينا منه شيء بطريقة علمية قاطعة أو مرجحة [1] . أما زكي مبارك فيتخذ من القرآن الكريم دليلاً ليس على وجود النثر الفني في العصر الجاهلي فحسب ، بل على رُقيّه وانتشاره أيضاً ، فهذا القرآن نزل لتحدي العرب ، وتحداهم بوسائل يجيدون استعمالها ويمكنهم أن يميزوا بين جيِّدها ورديئها ، وإلاّ ما فهموه وأحسوا روعته وسلّموا بإعجازه

(١) السابق ص : ٣٢٧ — ٣٢٩ .

والقرآن نص نثري ، برغم قول طه حسين إن القرآن ليس بشعر ولا نثر ، وإنما هو قرآن ! !

أما الكتابة الفنية فينعقد الإجماع على عدم وجودها في العصر الجاهلي ، فمع حرص كثير من الباحثين على نفي الأمية المطلقة عن عرب الجاهلية ، وإثبات انتشار الكتابة انتشاراً نسبياً وبخاصة في القرى ، فالرأي أن الكتابة الفنية حين يُراد بها تلك الكتابة التي لا تصدر عن سليقة ، ولا يقصد بها كاتبها مجرد الإفهام ، وإنما يحرص على تجويد المعنى واختيار اللفظ لأنه يقصد إثارة اللذة والإحساس بالجمال عند القارىء ، لم توجد في العصر الجاهلي ، بل يرى بعض الباحثين أنها لم توجد في صدر الإسلام أيضاً . فكتابات الرسول والصحابة غير فنية ، على الرغم من فصاحتها وجمالها ، «فأنا لا أقصد بالفن الجمال وحده»[1]

فهذا جانب من القضية يعتمد على مفهوم خاص لمعنى الفن ، وهل السليقة فيه تكفي ، أو أنه لا بد من القصد والصنعة التي تتمثل في الاختيار والمراجعة والتنميق ؟ !

وقد احتج بعض الباحثين لسبق النثر ، كما حاول بعض آخر أن يكتشف نوعاً من التمازج أو تبادل التأثير بحيث يصعب وضع حد فاصل يتيح لنا القول بتقدم أحدهما زمنياً على الآخر . فقيل إن النثر وُجد أولاً ، ثم تحول إلى النثر الفني ، ثم نشأ الشعر بعد ذلك . ويلتمس هذا الرأي دليلَه من جانبين : أن السجع كان المرحلة الأولى التي عَبَرَها النثر إلى الشعر في الأدب العربي القديم ، وأن الكتب السماوية ضاربة في القدم ، وذلك قبل أن نسمع بالشعر والشعراء ، ولعل هذه الكتب هي التي أدّت إلى نشأة النثر الفني في العصور القديمة البعيدة قبل أن يوجد الشعر بزمن طويل [2] .

---

(١) نشأة الكتابة الفنية في الأدب العربي : ص ٣ .

(٢) الأدب العربي في الجاهلية والاسلام : ص ١١ والمراجع بهامشها .

ويأتي دوْر المحاولات الحديثة لتفسير بداية الشعر العربي، وهذه المحاولات تعتمد على جانب من رصد الواقع ، أي حصر المأثور الشعري ، والحدْس ، أي محـاولة اكتشاف « واقع » مفقود لم يقم عليه دليل تاريخي ، وإن دعمته التطورات التالية . وبروكلمان هو صاحب هذا التفسير ، الذي يقـوم على أن الرَّجَزَ كان الصورة الأولى التي بدأ بها الشعر العربي ، وأنه نشأ متطورا من السجع الذي يرى أنه أقدم القوالب الفنية العربية [1] .

ويستفيد عز الدين إسماعيل من هذا التفسير الذي سبق به بروكلمان ليحاول من خلاله تفسير العلاقة بين الشعر والنثر وأيهما أسبق ، فيشير من جديد إلى ما هو شائع وضروري من أن المأثور من الشعر العربي المروى عن الجاهلية لا بد سبقته محاولات عديدة على طريق الاكتمال ، ، فإنه يبدو غريبا أن يبلغ فن من الفنون حد النضج والاستواء فجأة أو في زمن وجيز ، وبخاصة في تلك الأزمان الأولى ، حيث كان إيقاع الحياة بطيئا للغاية ، وعمليات التطور تستغرق قروناً من الزمان . ومِنْ ثَمَّ يفترض أن الشعر نشأ في جاهلية العرب الأولى نتيجة لتطور العبارات المسجوعة التي كان يستخدمها الكهنة ، أو تشيع بين الناس في صورة مَثَل ، فسجْعُ الكهـان يشير إلى المصدر السحري للشعر العربي ، والأمثال تشير إلى المصدر الواقعي العملي في حياة الناس اليومية . ويحاول الباحث اكتشاف الحلقة المفقودة بين النثر المسجوع والشعر ، وهذه الحلقة كما يتصورها نجدها في موسيقى السجع ، ففي السجع ضرب خاص من التلـوين الموسيقي ، فهو شعر مقفى دون التزام الوزن الموسيقي أو البحر . وينتهي إلى أن يتبنّى ما قرره بروكلمان من أن السجع لم يتطور مباشرة إلى شكل القصيدة الكامل ، بل تطور في البداية إلى مقطوعات قصيرة ، كلها من الرَّجَز ، الذي يعتبره أول الأشكال الشعرية التي ظهرت لدى العرب القدامى ، فهو قريب إلى

---

(١) انظر : تاريخ الأدب العربي : جـ ١ ص ٥١ ، ٥٢ ، وانظر أيضا مقال يوسف خليف في عالم الفكر .

السجع ، بل هو السجع نفسُه قد حُدِّدَتْ المسافات الموسيقية لجُمَلِه .

ويدعم هذا الافتراض أن بحور الشعر جميعا يمكن ردها إلى وزن الرجز (مستفعلن مكررة ست مرات) ، وسهولة الرجز جعلت بعض الشعراء — كالفرزدق — يترفعون عن استعماله ، كما أنكر بعض علماء العَروض عَدَّهُ من الشعر ، وإذا تتبعنا المناسبات التي كانت تقترن عادة بإنشاده نجدها وثيقة الصلة بحياة الناس ، كالحداء للإبل عبْر الرحلة ، وحين اللقاء في الحرب ، أو المنافرة ، أو أثناء العمل [1] .

ولا يظهر يوسف خليف اطمئنانا لتفسير القدماء لنشأة الشعر ، ولا يوافق على تفسير بروكلمان ، ويحاول بدوْره أن يقدم إضافة جديرة بالتأمل ، إذ يرى أن الشعر بدأ غِناءً ، وأن هذا الغناء بدأ رَجَزاً ، وأن هذه البداية كانت بداية طبيعية مرتبطة بحياة البادية التي ظهر فيها الشعر أول ما ظهر . وبعد أن يبين ارتباط حياة البدوي بالإبل كوسيلة حياة ، يعود فيربط بين الغناء والحداء للإبل ، وهنا يظهر الرجز الذي تتّسق موسيقاه مع خطو الإبل « وهذا يدفعنا إلى القول بأن العرب عرفوا الرجز منذ أن عرفوا الحداء ، وهي قضية تنتهي بنا الى نتيجة حتمية لا مفر منها ، وهي أن الرجز العربي قديم مُوغِل في القدم . ولولا قضية اللغة وما يتصل بها من ظهور الفصحى في مرحلة متأخرة من تاريخ الجزيرة العربية لاستبحنا لأنفسنا أن نقول إن الرجز ظهر منذ ظهرت الحياة في جزيرة العرب . وهي نتيجة يؤكدها ما يقرره الباحثون من المستشرقين من أن هذا الوزن الشعري كان معروفا عند الشعوب السامية الأخرى التي عاصرت العرب ، والتي ترجع جميعا إلى أصل واحد [2] » .

ومن الواضح أن تفسير يوسف خليف يحاول أن يحل مشكلة نشأة الشعر ـ دون

---

(١) المكونات الأولى للثقافة العربية : ص ١٧ — ٣٥ .

(٢) عالم الفكر — المجلد الرابع — العدد الرابع ص ١٠٩٤ .

تعرض لقضية الشعر والنثر ، ومن ثم يمكن تلمس الصلة من خلال وزن الرجز نفسه ، وهو قريب — في إيقاعه ، من السجع ، كما سبق .

ونختم هذه اللمحة عن نشأة الشعر وصلته بالنثر ، بخبر رواه صاحب المُوَشح ، قال : سمع عُرْوَة بن الزبير من ابن له شعرا ، وكان ابنه ذاك يقول الشعر ، فقال له : يا بني ، أنشدني ، فأنشده حتى بلغ مايريد من ذلك ، فقال له : يا بني ، إنه كان شيء في الجاهلية يقال له الهُزْرُوف بين الشعر والكلام ، وهو شعرك [1] ! ، فهل هذا الهُزْروف هو الأساس المجهول للرجز ؟

هل حلت قضية سبق الشعر أو النثر ؟

ما نظن ! ! على أننا لا نبحث عن حل نهائي لها حيث لا دلائل قطعية إلاّ القياس والاستنتاج . ولكن المحاولات التي بذلت في هذا السبيل منحتنا مَقُولةً مهمة في خصائص الشعر والنثر ، فقد توجد في الشعر عناصر نثرية ، وقد يقترب النثر من الشعر ، وربما لهذه الصلة القديمة ، أو لنقل : وحدة المنبع واختلاف الاتجاه .

ثانيا : نماذج وملامح

لا بد أن يعكس النقد طبائعَ الأعمال الفنية التي يتعرض لها ، فليس النقد عملا إنشائيا يبدأ من العدم ، وإنما هو مترتب على وجود العمل الفني ، يتخذه أساسا لنظراته ، والجانب الابداعي في النقد هو من آثار العمل الفني المنقود ، فإذا جاء النقد الجاهلي جزئيا ، محدودا في رؤيته للجمال الفني ، يعتمد على الإدراك المباشر دون تأمل أو ربط ، فلأنّ البدايات كذلك عادة ، ولأن الشعر

---

(١) المرزباني : الموشح : ص ٥٤٨ ، والهزروف يطلق في الجاهلية على الدابة التي تمشي على ثلاثة قوائم .

الجاهلي من أهم ملامحه ذلك . ولكن هذا لا يَعْني التطابقَ المطلق بين حركة الشعر وحركة النقد ، فالحق أن ما أُثر عن الجاهلية من آراء نقدية لا يتناسب مطلقا مع ما أثر من شعر ، لا في كَمِّه ولا في كَيْفِه . فقد عرفت الجاهلية الشاعر الذي لا عمل له غير قول الشعر ، ولكنها لم تعرف الناقد المتخصص في النقد ، ولفترات بعد الجاهلية طويلة ، ومِنْ ثَمَّ يمكن اعتبار النقد نشاطا إضافيا يزاوله القادر كانطباعات حين يسعى إليه الشعراء أو يسمع الشعر .

وقد كان النقّاد الأُوَل هم أنفسهم الشعراء . ومن ثم فإن انصرافهم عن الاشتغال بفلسفة الفن ووضع النظريات فيه أمر يتمشى وطبائع الأشياء، فالنشاط الفني المبدع فيض حيوي دافق . يأبى الوقوف حتى يصل إلى غايته من التصوير والإبداع . والنشاط الفني الناقد حركة قائمة على الأناة والروية . تُعنى — بالضرورة — بتسلسل الفكرة وإحكام حلقاتها [1] .

من هنا سيكون النقد متأخرا عن الأثر الفني . وأقل قدرة على ملاحقة كافة ما يُبدع الأدباء ، وبخاصة حين يتجه النقد إلى مجرد التعليق على الأخطاء وتصحيحها . وحين يهتم بالقمم من الأدباء دون المتابعة الشاملة . وهذه سِمَةٌ مستمرة في النقد إلى اليوم .

١ — ومن أقدم المحاولات النقدية ما روي من حكم أم جُنْدَب بين زوجها امريء القيس وعَلْقَمة الفحل . والقصة جاءت في « الأغاني » . كما يلي :

« نازع امرؤ القيس عَلْقَمة بن عَبَدَة الفحل الشعر . فقال له : لقد حاكمت بيني وبينك امرأتك أم جُنْدَب . قال : قد رضيت . فقالت لهما : قولا شعرا على رَوِيٍّ واحد وقافية واحدة صفا فيه الخيل . فقال امرؤ القيس :

خَلِيلَيَّ مُرَّا بي على أم جُنْدَبِ ... لنقضي لُبَانَاتِ الفؤادِ المُعَذَّبِ

---

(١) من الوجهة النفسية : ص ٧١ .

وقال علقمة :

ذهبتَ مِن الهِجران في غير مذْهَبِ

ولم يكُ حقا كلُّ هــذا التجنّـبِ

وأنشدها ، فغلّبتْ علقمة . فقال لها زوجها : بأي شيء غلّبْتِه ؟ قالت: لأنك قلت :

فللسوط ألْهُوبٌ وللساقِ درّةٌ   وللزجْر منه وقعُ أهوجَ مُنْعِبِ

فجهدت فرسك بسوطك ، ومرْيتَه بساقك وزجرك ، واتعبته بجهدك ، وقال علقمة :

فولّى على آثارهِنّ بِحَاصِبٍ   وغَبْيَةِ شُؤْبُوبٍ من الشدّ مُلْهِبِ

فأدركهنّ ثَانياً مِــن عِنانِه   يمرُّ كمرِّ الرائحِ المتحلِّــبِ

فلم يضرب فرسه بسوط ، ولم يمره بساق ، ولم ينعبه بزجر [1] .

٢ – ويروي المَرْزُباني[2] أن المُسَيّبَ بن عَلَس مرّ بمجلس بني قيس بن ثعلبة ، فاستنشدوه فأنشدهم :

ألا انعم صباحا أيها الرَّبعُ واسْــلمِ

نُحييك عن شَحْطٍ وإن لم تَكَلّــمِ

فلما بلغ قوله :

وقد أتناسى الهمّ عند ادّكَارِه   بِنَاجٍ عليه الصَّيْعَرِيّةُ مُكْدَمِ

قال طَرَفة – وهو صبي يلعب مع الصبيان : اسْـتَنْوَق الجمل ، أي

(١) الأغاني جـ ٧ ص ٢٥١ ، ٢٥٢ .

(٢) الموشح : ص ١٠٩ ، ١١٠ .

وَصَفْتَ الجمل بوصف الناقة وخلطت ، لأن الصيعرية ميْسم للأناث [1] .

٣ — والنابغة الذبياني يشغل مكانا في تلك الفترة البعيدة ، بما وَجّه من نقد ، وما وُجه إلى شعره أيضا . يروي صاحب الأغاني عن الأصمعي « أنــه كان يُضرب للنابغة قبة من أدم بسوق عُكاظ ، فتأتيه الشعراء فتعرض عليــه أشعارها . قال : وأول من أنشده الأعشى ثم حسّان بن ثابت ثم أنشدته الشعراء ، ثم أنشدته الخنساء بنت عمرو بن الشريد :

وإن صخْراً لتأتمُّ الهُداة بــه　　كأنه علَمٌ في رأسه نــــارُ

قال : والله لولا أن أبا بصير أنشدني آنفا لقلت إنك أشعرُ الجن والإنس ، فقام حسان فقال : والله لأنا أشعر منك ومن أبيك . فقال له النابغة : يا ابن أخي : أنت لا تحسن أن تقول :

فإنك كالليلِ الذي هو مُدْرِكــي
وإن خِلْتُ أن المُنتَأَى عنكَ واسِعُ

خطَاطيفُ حُجْنٍ في حِبالٍ متينة
تُمَدُّ بها أيْدٍ إليكَ نَــــوازِعُ

قال : فَخَنَس حسان لقوله [2] .

ولكن المَرْزُباني يُكمل هذه المشادّة النقدية على نحو آخر ، مرفوع في روايته إلى الأصمعي أيضا ، فيذكر أن حسان بن ثابت أنشد النابغة قوله :

لنا الجفناتُ الغرُّ يلْمعْنَ بالضحى　　وأسيافُنا يقْطرْن من نَجْدَة دَمَا
ولدْنا بني العنقاء وابنيْ مُحَرِّقٍ　　فأكرم بنا خالاوأكرم بنا ابْنَمَا

---

(١) والقصة في الأغاني أيضا ج ٢١ ص ٣٠٧ منسوبة إلى المتلمس لا المسيب ، وفيها وضع « احتضاره » بدلا من « ادكاره » .
(٢) الأغاني ج ٩ ص : ٣٣٠ ، ٣٣١ .

فقال له النابغة : أنت شاعر ، ولكنك أقللْتَ جِفانك وأسـيافك ، وفَخَرْتَ بمن ولدتَ ولم تفخر بمن ولدك .

ويمضي المَرْزُباني في تقصي النقد الموجه إلى بيتَيْ حسان ، فيقول : « قال الصولي : فانظر إلى هذا النقد الجليل الذي يدل عليه نقاء كلام النابغة وديباجة شعره ، قال له : أقللت أسيافك ، لأنه قال : « وأسيافنا » وأسياف جمع لأدنى العدد ، والكثير سيوف . والجَفَنَات لأدنى العدد ، والكثير جِفان . وقال : فخرت بمن ولدت ، لأنه قال : ولدنا بني العنقاء وابني محرق . فترك الفخر بآبائه وفخر بمن ولد نساؤه .

قال : ويُروى أن النابغة قال له : أقللت أسيافك ولمّعت جفانك . يريد قوله : لنا الجفنات الغر ، والغرة لمعة بياض في الجفنة ، فكأنّ النابغة عاب هذه الجِفان ، وذهب إلى أنه لو قال : لنا الجفنات البيض ، فجعلها بيضا كان أحسن.

فلعمري إنه أحسن في الجفان إلا أن الغر أجل لفظا من البيض .

قال الشيخ أبو عُبيْد الله المرزباني رحمه الله : وقال قوم ممن أنكر هذا البيت : في قوله : يلمعن بالضحى ، ولم يقل بالدجى ، وفي قوله : وأسيافنا يقطرن ، ولم يقل يَجْرين ، لأن الجري أكثر من القطر .

وقد رُدّ هذا القول : واحتج فيه قوم لحسان بما لا وجه لذكره في هذا الموضع.

فأما قوله : فخرت بمن ولدت ولم تفخر بمن ولدك ، فلا عذر عـندي لحسان فيه على مذهب نقاد الشعر [1] . » .

٤ — أما توجيه النقد إلى شعر النابغة فتدل عليه القصة التالية المروية عن ابن سلام ، قال :

---

(١) الموشح : ص ٨٢ — ٨٤ .

« لم يُقْوِ أحد من الطبقة الأولى ولا من أشباههم إلاّ النابغة في بيتين : قوله :

أمن آل ميّةَ رائحٌ أو مغتـــدى	عجلانَ ذا زاد وغيرَ مـــزوّدِ
زعم البوارح أن رحلتنا غـــدا	وبذاك خبرنا الغرابُ الأســـودِ

وقوله :

سقط النَّصيف ولم تُردْ إسقاطه	فتناولته واتّقَتْنَا باليـــــدِ
بمخضَّب رَخْصٍ كأن بنانَـــه	عَنَمٌ يكاد من اللّطَافَة يُعقَدِ

العَنَمُ : نبْت أحمر يُصبغ به .

فقدم المدينة ، فعيب ذلك عليه، فلم يأبه له حتى أسمعوه إياه في غناء — وأهل القرى ألطف نظرا من أهل البدو . وكانوا يكتبون لجوارهم أهل الكتاب — فقالوا للجارية : إذا صرتِ إلى القافية فرَتّلي . فلما قالت : « الغرابُ الأسودُ » و «باليدِ » — علم فانتبه فلم يَعُدْ فيه ، وقال : قدمت الحجـــاز وفي شعري صَنْعَة ، ورحلت عنها وأنا أشعر الناس [1] .

وتكمل روايةُ أبي عمرو بن العلاء القصة ، في المرجع نفسه، فيذكر أن النابغة جعل البيت :

وبذاك تَنْعَاب الغرابِ الأسودِ

وتذكر رواية ثالثة أن الأوس والخزرج قالوا للنابغة : إنك تُكْفِيءُ الشعر . قال : وكيف ذلك ؟ فجعلوا يخبرونه ولا يفهم ما يريدون : فقالوا له : تغنّ بشعرك . فتغنى به ومدده ففهم ، فقال : لست أعود .

ويتقصى صاحب الأغاني ظاهرة الإقواء عند شعراء الجاهلية الكبار ،

(١) السابق : ص ٤٥ ، ٤٦ .

فيروى عن أبي عبيدة قوله : « كان فحلان من الشعراء يُقويان : النابغة وبشر بن أبي خازم ، فأما النابغة فدخل يثرب ، فهابوه أن يقولوا لحنْت وأكفأت ، فَدَعَوْا قَيْنَةً وأمروها أن تغني شعره ففعلت . فلما سمع الغناء و (غير مزودِ) و (الغراب الأسودُ) وبان له ذلك في اللحن فطن لموضع الخطأ فلم يعد . وأما بشر بن أبي خازم فقال له أخوه سواده : إنك تُقْوِي .قال : وما ذاك ؟ قال : قولك : (أمن الأحلام إذ صحبي نيامُ) ثم قلت بعده : (إلى البلد الشآمِ) ففطن فلم يعد [1] » .

ويورد المَرْزُباني بيتي بشر ، وهما :

ألم تر أن طولَ الدهر يُسْلِي … ويُنْسِي مثل مانُسيَتْ جُذَامُ
وكانوا قومَنا فبَغَوْا علينا … فسُقْناهم إلى البلد الشآمي [2]

٥ — وهناك لقاء آخر بين النابغة وبعض شعراء يثرب ، تولى صاحب الأغاني وصفه نقلا عن حسان ، وكان النابغة فيه ناقدا ومنقودا .

« قال حسان بن ثابت : قدم النابغةُ المدينة ، فدخل السوق ، فنزل عن راحلة ، ثم جثا على ركبتيه ، ثم اعتمد على عصاه ، ثم أنشأ يقول :

عرفتُ منازلا بعُرَيْتِنَاتٍ … فأعلَى الجزْع للحيّ المُبِنِّ

فقلت : هلك الشيخ ، ورأيته تبع قافية مُنْكَرة ، قال : ويقال إنه قالها في موضعه ، فما زال ينشد حتى أتى على آخرها ، ثم قال : ألا رجل ينشد ؟ فتقدم قيس بن الخَطِيم ، فجلس بين يديه وأنشده : (أتعرف رسما كاطّراد المذاهب) حتى فرغ منها ، فقال : أنت أشعر الناس يا ابن أخي ، قال حسان : فدخلني منه ، وإني في ذلك لأجد القوة في نفسي عليهم ، ثم تقدمت فجلست بين يديه فقال : أنشد فوالله إنك لشاعر قبل أن تتكلم ، قال : وكان يعرفني

---

(١) الأغاني : ج ٩ ص ٣٣٣ .
(٢) الموشح : ص ٨٠ .

قبل ذلك ، فأنشدته فقال : أنت أشعر الناس . قال حسين بن موسى : وقالت الأوس : لم يزد قيس بن الحطيم النابغة على : أتعرف رسما كاطراد المذاهب ، نصف البيت ، حتى قال : أنت أشعر الناس » [1] .

٦ — وينقل عن حماد الراوية قوله إن العرب كانت تعرض شعرها على قريش، فما قبلوه منها كان مقبولا ، وما ردوه منها كان مردودا ، فقدم عليهم عَلْقَمة بن عبدة ، فأنشدهم قصيدته التي يقول فيها :

هل ما علمتَ وما استُودعْتَ مكتُوُم ؟

فقالوا : هذه سِمْط الدهر . ثم عاد إليهم العام المقبل فأنشدهم :

طَحَا بِكَ قلبٌ في الحسان طروبُ
بُعَيْد الشباب عَصْر حَانَ مَشِيبُ

فقالوا : هاتان سِمْطا الدهر .

٧ — ويروى عن أبي عمرو الشيباني الكوفي أن عمرو بن الحارث الأعرج فضّل حساناً على النابغة ، وعلى علقمة بن عبدة ، وكانا حاضرين معه ، وأثنى على لاميّة حسان التي فيها :

لله دَرُّ عصابة نادمْتُهم يوما بِجِلّق في الزمان الأوّلِ

ودعاها البتارة التي بترت المدائح [2] .

٨ — ويمكن النظر إلى المعلقات ، وهي أول المختارات الشعرية وأقدمها ، على أن تمييزها نوع من النقد ، فهو حكم فني بأنها الصورة المثالية التي انتهت إليها تجارب الجاهليين في التعبير الشعري ، حقا إن الشكوك تكتنف قصة التعليق في ذاتها ، ومعناه ، وهل كان على الكعبة ، أو في الصدور ، أو في مكان

(١) الأغاني : جـ ٢ ص ٣٠٨ .
(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ١٣ ، ١٤ .

عام ، ومن الذي كان يحكم به ، ولماذا قريش دون غيرها ولم يكن لها باع في الشعر ، وأين ذهبت تلك القصائد المعلقة ، ثم من هم شعراء المعلقات ، هل هم كما عند أبي زيد بن أبي الخطاب القرشي صاحب « جمهرة أشعار العرب » ، أو كما عند «ابن عبد ربه» «والزَّوْزَني» ، أو « التبريزي» ، أو «أبي جعفر النحاس» ، أو « ابن خلدون » ؟ فهؤلاء جميعا تعرضوا للمعلقات كقضية نقدية تتصل بالرواية والرواة ، أو بالشرح كنقد عملي تحليلي ، ولكنهم لم يتفقوا على أنها لسبعة شعراء ، كما لم يتفقوا على تحديدهم . ولكن . . يظل المعنى المجرد للتعليق قائماً حتى ولو لم يحدث في صورته الحسية أو لم يُتفق على شعرائه . . . فالحكم على هذه القصائد بالجودة والتمييز يظل واردا .

***

هذه أهم النماذج النقدية التي نسبت إلى جاهليين ، ولا شك أن ما يمكن أن يُقال عن الشعر الجاهلي أكثر من ذلك بكثير ، وقد قالته العصور التالية وإلى اليوم ، وهذا القدر المتواضع لم يلمس أهم القضايا التي يثيرها هذا الشعر في عصرنا ، أو حتى في العصور التي نظرت إليه كمستوى فني رفيع ، أو مثل أعلى يجب تقليده ومحاكاته ، فهل وُجد نقد وضاع كما ضاع أكثر النثر ، أو أن الشعر سابق بكثير لمستوى النقد كما ذكرنا من قبل ، أو أنه شعر بلا نقد كالأدب الشعبي في أيامنا ، له شعراء وليس له نقاد من مستواه ، ولو على الشيوع كمبدعيه في بعض الأحيان ؟

كل ذلك جائز وممكن . . .

وتشترك هذه النماذج التي أوردنا في مجموعة من الملامح : فهي جميعا — في مجال التطبيق أو النقد العملي — زاولت نوعا من النقد في حدود أنه الانتقاد أو إظهار العيوب والاخطاء ، فلم يتصدَّ أحد لإبراز المحاسن — فيما عدا محاولة أم جُنْدَب في مقام الموازنة بين معنيين ، وحين حكمت بالحسن أو الجودة فإن الحكم جاء عاما لقصيدة كاملة أو مجموعة من القصائد دون تعليل ، وهي جميعا حول الشعر ، وقام بها شعراء أو من يلوذ بهم أو يلوذون

به ، واعتمدت على المواجهة فبدت كانطباعات جزئية ، تقال على الفور من خلال الاستماع وليس التأمل وإحاطة الفكرة ، فيما عدا المعلقات وما يـــدل عليه اختيارها .

وبواكير النقد بصفة عامة تخلو من العمق الفكري ومن المصطلحات ، ولهذا أحاط الشك بقصة أم جُنْدَب ، وبخاصة حين تشترط وحدة الغرض والوزن والقافية ، فضلا عن تداخل أبيات القصيدتين ، مما جعل ابن المعتز يُنكر نسبة القصيدة الأولى لامرىء القيس ، الذي عُرف بوصف الخيل والصيد . وربما صح منها قدر يسير عن احتكام شاعرين إلى امرأة امرىء القيس . وللأسباب ذاتها يُشَكُّ في التكملة التي أثبتها صاحب الموشح في نقد النابغة لحسان ، عن جمع القلة في « جفنات » و « أسياف » ، فلم تكن هذه المصطلحات موجودة ، ولم يكن الجاهلي يملك الذهن العلمي الذي يجعله يفرق هذه التفرقة ، وإن ملك السليقة اللغوية الصائبة [1] . ومِنْ ثَمَّ يمكن أن نحدد أهم ملامح النقد فـــي الجاهلية بأنه عملي تطبيقي غالبا ، يهتم بالجزئيات حين يرصد الأخطاء ، ويعمم الأحكام حين يحكم بالتفوق أو الحسن ، وهو نقد ذوقي يعتمد على التجربة الخاصة أو الدراية دون أن يعمد إلى التعليل والتحليل ، وهو قليل من الناحية الكميّة ، ومن الصعب أو الافتعال التحدث عن اتجاهات أو أسس عامة فيه ، فلم يكن الناقد المختص قد وجد بعد .

ثالثا : جوانب نظرية وأخرى مهملة

إننا لا نستطيع أن نحمِّل العصر الجاهلي فوق قدرته ، وننتظر منه أن يقدم لنا آراء ناضجة أو شاملة حول الفنون السائدة ، ولكننا ننظر بارتياب لتجاهلـه الإشارة — مجرد إشارة — لألوان من القول وأشكال من التعبير كانت موجودة ،

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب : ص ١٩ — ٢٢ .

وتحظى باهتمام عام ، كالشعر وربما أكثر . ولم يلتفت إليها الناقد الجاهلي أو أهملها الرواة حين استأثر بهم الشعر وما قيل حول الشعر .

من أهم القضايا النظرية التي أهملت ويمكن تلمسها في الشعر القديم ، مفهوم الشعر نفسه ، أو الخصائص الفنية التي تجعل من كلام ما شعرا . ويُؤثر أن حسان بن ثابت سمع ابنه يصف الزنبور بأنه كأعرابي في حِبَرَه ، فقال : شعر والله الغلام (١) !! أي أن مفهوم الشعر لم يرتبط بالوزن والقافية وإنما بالقدرة على التصوير الذي اعتبر إرهاصا أو علامة على وجود قدر أساسي من طاقة الشاعر عند هذا الفتى .

والقضية الأكثر إلحاحا في الشعر الجاهلي وأهملت : علاقة الشاعر بالعالم الغيبي أو الجن ، واستمداده بعض معانيه من أساطير قديمة عن علاقة عالم الإنسان بعالم الجن أو الشياطين . وإذا كنا سنجد في « الأغاني » أقاصيص عديدة عن لقاء الشعراء بالجن ، ومطارحتها الشعر ، ومعاونة الجنّي للشاعر في إكمال قصيدة ، فإن هذه الظاهرة تنتشر في العصر الأموي بالذات ، وما نظن بأنه أصلح العصور لانتشارها ، ونرى أن ذلك من بقايا العقائد الجاهلية ، وأنه تسرب الى العصر الإسلامي مع بقاء استيطان الشعر في البادية المترامية ، وكثرة الحوادث العنيفة ، وإشارة القرآن في أكثر من موضع إلى الجن وما توسوس به للبشر . فأين « الأساس التاريخي » لهذه الأقاصيص التي يمكن أن تفسر لنا جانبا مُهِمّاً من جوانب نظرية الإبداع الفني ، وكيف يتصور الشاعر أنه يُلهَم أو يُوحَى إليه من قوى غيبية ، وأنه لذلك يقول كلاما له تأثير السحر لا يستطيعه كافة الناس ، بل لا يستطيعونه هم أنفسهم حين يريدون (٢) ، فهذا

---

(١) وكما جاءت في « الكامل » أن الصبي قال : لسعني طائر ملتف في بردى حبره ، انظر ج ١ ص ٢٦٣ ، ٢٦٤ .

(٢) وهذا قريب من رأي أفلاطون الذي كان يرى الشاعر مجرد وسيط عن الآلهة التي تلهمه . انظر : النقد الأدبي الحديث : ص ٣٦٧ – وقد صور شوقي في مسرحية « مجنون ليلى » لقاء قيس بالجن في وادي عبقر ، وجعل الحوار يدور بينها وبينه .

العنصر الإرادي لا يصنع الشعر وإنما تصنعه قوة خفية قادرة على التأثير في الآخرين .

وقد تخيل العرب عَالَم الجن على مثال عالمهم ، مكونا من قبائل ، وأسكنوا هذه القبائل أودية أشهرها عبْقَر وَوَبَار ، وأسبغوا على هذه الأودية المتخيّلة من النعم والخيرات ما لم تمنحه الجزيرة العربية لساكنيها ، مع أنها من بقاعها ، فكأنهم يُعَوِّضون بالخيال ما عجز الواقع عن تحقيقه. وقد جعل حسان بن ثابت شيطانه من قبيلة بني الشّيْصَبَان ، يقول :

إذا مـــا ترعرَع فينا الغُـــلامُ ... فما إن يُقال له مـــن هُـــوَهْ
إذا لم يُسدْ قبـــل شقّ الإزارِ ... فذلك فينا الذي لا هُـــوَهْ
ولي صاحب من بني الشيْصَبَان ... فطورا أقول وطورا هُـــوَهْ

وهناك أيضا بنو أقيش ، ورد ذكرهم في شعر النابغة ، وقد عدهم صاحب القاموس حيا من عُكْل ، وصاحب اللسان يقول : بنو أقيش حَيٌّ من الجن تنسب إليهم الإبل الأقيشية :

أنشد سيبويه :

كأنك مـــن جِمال بني أقيْش ... يُقَعْقَع بين رِجليه بِشَنٍّ [1]

ويقول الراجز مفتخرا بقدرته الفنية :

إني ـ وإن كنت صغير الســـنّ ... وكان في العين نُبُوٌّ عـــني
فـــإن شيطاني أميـــرُ الجـــنّ ... يذهب بي ، في الشعر ، كلَّ فنّ

ويفاخر شاعر ثالث بتغلبه على منافسيه في الشعر :

إني وكـــلُّ شاعر مـــن البشرْ ... شيطانُه أنثى وشيطاني ذَكَـــرْ

---

(١) شياطين الشعراء : ص ٥٥ .

والأمر – كما يرى بعض النقاد – ليس له معنى سوى الرمز – أسطوريا – إلى اعتماد الشعراء على الإلهام ، ولهذا كانت الشياطين لكبار شعراء العرب دون صغارهم [1] .

ويكتسب الحديث عن الجن والشياطين أهمية مزدوجة حين يتم اللقاء بين الشاعر والجن في قصة طويلة تتخللها المواقف التي ينشد فيها الطرفان شعرا . فهذه القصص تستطيع أن تطلعنا على جانب من العقائد الغيبية للعربي – وللشاعر بصفة خاصة تجاه القوى الملهمة ، وهي أيضاً تضع أمامنا نماذج لفن القصص في أقدم عهوده ، هذا الفن الذي تجاهله النقد الأدبي ليس في الجاهلية وحسب وانما في الاسلام وإلى مشارف العصر الحديث . فمن المؤسف حقـــا أن يستمر القصاصون في إبداع قصصهم منذ عصر الأساطير في الجاهلية، إلى عصر الرمز بالقصة على لسان الحيوان والطير في العصر العباسي ، إلى عصر الواقعية إبان ازدهار فن المقامة، إلى عصر القصص الشعبي في « ألف ليلة » وما بعدها، ويظل النقد الأدبي عازفا عن هذا الفن ، مهملا له ، مما كان يؤدي إلى خموله وانحرافه عن غاياته الفنية والاجتماعية التي بدأ بها .

قد لا تَعْنِي القصةُ عند الجاهليين أكثر من التعبير عن عقائدهم الأسطورية كتلك القصة التي يرويها الميداني تفسيرا لمورد المثل : « الحُمّى أضْرَعَتْني لكَ أو للنوم » ، وفيها ذهب « مُرَيْر » – مصغّر مُرَّة ، وهو رجل من كَلْب – لينتقم من الجن التي خطفت أخويْه – الواحد بعد الآخر ، ويحاول مرْير العثور على قاتل أخيه ، ولا تغفل عينُه سبعة أيام حتى لا يُقتنص في غفلته ، ثم يظهر له جِنّيٌ ويحاوره شعرا ، وبعد اليوم السابع يغلبه النوم لوقدة الحمى ، فيكون المثل المذكور [2] . وقد تحاول القصة تعليل جانب فني خفي ، كتلك التي تروى عن عَبيد بن الأبرص ، الذي ظل إلى سن الأربعين لا يقول الشعر ، وتعرّض لمهانة وقهر ذات يوم نام فيه حزينا ، ولكنه فجأة استيقظ على إثْر رؤيا رآها

(١) النقد الأدبي الحديث : ص ٣٦٦ .
(٢) شياطين الشعراء : ص ٥٨ ، ٥٩ .

في نومه ، رأى شخصا غريبا يضع في فمه خصلة من الشعر ، فأيقن أن روحاً طيباً عطف عليه ووهبه الشعر كي يدافع به عن نفسه . ولعَبيد قصة لقاء آخر مع ثعبان كادت تقتله الرمضاء بلظاها وسقاه عَبيد ، وإذا بالثعبان جني يطارحه الشعر في المساء ويرد له جميله [1] ! !

وإذا غادرنا قصص الجن والشياطين بدلالاتها الأسطورية الرمزية سنجد نوعا آخر من القصص ، يعبر عن الأوضاع الاجتماعية وأخلاقيات البيئة ، ومن أشهر القصص من هذا اللون قصة « مَضَاض ومَيّ » التي أوردها وهبُ بنُ مُنَبِّه في كتاب « التيجان في ملوك حِمْيَر » [2] وهي قصة عاطفية لا تقل في مضمونها وفي شكلها عن كثير مما نقرأ لكُتّاب متأخرين، وقد حلل فاروق خورشيد القصة ، وغيرها ، تحليلا جيدا ، مما يدل على صدق التجربة وصدق التعبير برغم عدم واقعية القصة من أساسها .

وإذا تجاوزنا هذه القصص التي وردت في الكتب القديمة بنصوصهـــا كقصص ، سنجد ألوانا أخرى منها تأتي في سياق الكتابات التاريخية ، أو في مجال تفسير آيات قرآنية ، ومن المؤسف أن الدارس القديم ، وربما الحديث أيضا لم ينظر إليها كقصص ، فيعزلها عن السياق ويدرسها وحدها مستفيدا من هذا التراث العريق، وإنما نظر إليها بازدراء لأنها لم تتمشّ مع الحقائق التاريخية التي أجمعت عليها المصادر ! !

وهناك محاولة أكثر بُعداً تحاول أن تعيد القصة الشعبية « الزير سالم » إلى أصلها الجاهلي القديم، وكيف تراكمت الحوادث مع الزمن حتى صارت ملحمة التقت فيها الأسطورة بالتاريخ ، ومن ثم تكتشف نقط لقاء بين هذه الملحمة العربية وأسطورة أوريست الإغريقية، من حيث أنهما معاً عن إنتقام الأخ لأخيه[3]

وهناك قصص أخرى ترجع إلى عنصر التاريخ ، وهي ما يعرف بأيـــام

(١) المكونات الأولى للثقافة العربية : ص ٤٨ — ٥٠ .

(٢) نص القصة وتحليلها في كتاب : في الرواية العربية ص ٨٦ — ١٠٥ .

(٣) أسطورة أورست .

العرب ، وقصص تتعلق بالشعراء والمشاهير كقصة امرىء القيس مع ابنة قيصر وقصة المنخل اليشكري والمتجردة زوجة النعمان ، فهذه القصص العاطفية توضع لتفسير بعض الأشعار ، أو يُختار المشاهير لبطولتها لما في شخصياتهم من جاذبية .

وهناك قصص أخذها العرب في فترة مبكرة من أمم أخرى وصاغوها في قالب يتفق وذوقهم كقصة شَريك مع المنذر ، وقد جاءه في يوم بؤسه رجل يسمى حنظلة فأراد قتله ، ولكن شَريكاً ضمنه لمدة عام ، وأوشك المنذر أن يقتل شَريكاً ولكن حنظلة عاد في آخر لحظة ، فعجب المنذر من وفائهما فأطلقهما وأبطل تلك السُّنة ، فيرى أحمد أمين أن لهذه القصة اصلاً يونانياً [1] وسواء صح ذلك أو لم يصح — فإن القصص في مراحل البدائية والبداوة تتشابه وتلتقي عند معان إنسانية متقاربة — نجد عرب الجزيرة على علم بقصص الأمم من حولهم وحديث النضْر بن الحارث ومقاومته للدعوة الإسلامية برواية القصص الفارسية ، حديث مشهور .

الفن القصصي إذًا قديم في العربية ، ينافس الشعر قِدَماً وعراقةً ، والقرآن حين قصَّ القصص إنما كان يزاول أسلوباً مألوفاً للعربي . ويسد حاجة فنية عند العرب ، ومن ثم سنجد هذا الفن ينتشر ويزداد تنوعاً عقب استقرار الدولة الإسلامية . وإذا اعتُذِر عن إهمال دراسة القصص الجاهلي بأنه لم يُؤثَر بنصّه ولم يُدَوَّن في عصره ، وإنما رُوِيَ كحكاية ، كُسِيَتْ بألفاظ المتأخرين المدوِّنين ، ومِنْ ثَمَّ لا يمكن دراسته كنص أدبي موثّق ، فإن الرد على ذلك أمر ميسور ، فقد تسلل الانتحال إلى الشعر الجاهلي ، ولم يكن ذلك سبباً في رفضه جُملة وإنما دَرَسَه حتى الذين اتهموه في جملته ، والقصَصُ لا يُدرس للغته فحسب ، وإنما يدرس لموضوعه وشكله وقِيَمِه الفنية الأخرى ، ولا نشك في أن المدوِّنين حاولوا الحفاظ على لغة العصر أو الاقتراب منها ما أمكنهم وتدل روايات عديدة على أن القصص دونت في فترة قريبة من العصر الجاهلي ،

(١) فجر الاسلام : ص ٦٧ .

بل هي أقرب من الفترة التي دون فيها الشعر ، فقد كان القُصّاص في المساجد منذ عصر عمر وعثمان ، وكان معاوية يحب القصص ، ويضع بين جلسائـــه من يقص عليه كل ليلة ويقرأ من كتاب مدون ! !

على أن القضية كلّها ستأخذ وضعاً آخر حين نجد إهمال النقاد والدارسين يستمر مع القِصص المدونة الموثقة النسبة ، مثل « كليلة ودمنة » ، « وفاكهة الخلفاء ومنادمة الظرفاء » ، « والصادح والباغم » ، والمقامات ، فلم يحاول النقاد أن يضعوا لها أصولاً ، أو يستنتجوا لها مقاييس فنية مثلما فعلوا مع الشعر. ويمضي الإهمال إلى سائر فنون النثر كسجع الكهان الخاص بالعصر الجاهلي ، والخَطابة وهي فن أصيل منذ الجاهلية ، تميز بخصائص فنية جديرة بالاعتبار ، والوصايا ، والمنافرات. هذه الفنون لم تحظ بالاهتمام مثل تلك الحُظوة التي نالها الشعر ، ربما لصلتها بالوثنية والحزازات القبلية ، ودلالات بعضها الأسطورية والخرافية ، وما تحوي من قيم عارضها الإسلام ، ولا مفر من أن نذكر أن الشعر قد جال في هذه الجوانب كلها تقريباً ، وسنلاحظ أن القصائد التي اقتربت من هذه المعاني ضاع منها الكثير ، واستُدْعِيَ القليل ، استدعته الذاكرةُ الأكثر احتفاظاً بالشعر ، واستدعاه إحتفاله بالغريب الذي احتاجه العلماء والـــرواة لأغراض شتى .

ومن فنون النثر التي احتفظت بصورتها — الأمثال ، وهي في صلتهـــا بوجدان الشعب يمكن معرفة الجاهلي منها من غيره ، إذ هي تعبير عن القيـــم الاجتماعية المتغيرة . على أن الكثير من الأمثال العربية يرتبط بقصص تنسب إلى قائل معين ، ويمكن أن يستدل بذلك على عصرها ومناسبتها الأولى ، أو ما يعرف بمضرب المثل ، وإن كان الشك يحيط بتلك القصص ، ويُظن أن بعضها قد وضع لتفسير تلك الأمثال ، ويرجح ذلك حكاية أكثر من قصة لتفسير المثل الواحد . وبعض أمثال الجاهلية قوي الدلالة صادق التجربة ، مثل : « تجوع الحرّة ولا تأكل بثدييها » ، « بئس العِوَض من جمل قيده » ، و « بينهم داء

الضرائر »[1] . وهذه الأمثال لم يُعْتَنَ بجمعها إلاّ في فترة متأخرة ، ولم يُهتم بها كغرض فني ، وإن وردت في مجال الاستعمال اللغوي لتفسير لفظ أو إشارة تاريخية .

(١) فجر الاسلام : ص ٦٠ – ٦٤ .

الفصل الثاني: الإسلام وفنّ القول

الإسلام حقيقة عظمى غيرت وجه الحياة في كافة المواطن التي أظلّتْها . بدأ بتهذيب الفرد ، فاتّجه إلى القلب والسلوك ، إلى العقيدة ، ثم ما لبث أن أحكم نظامُه كل مناحي الحياة ، للفرد وللجماعة ، في المنظور والغيبي من الحياة والمصير . فمن الطبيعي أن يؤثر الإسلام – عقيدة ونظاماً اجتماعياً – في الإبداع الفني ، وبخاصة فن القول ، ذلك الفن الذي مثّل معجزة الإسلام الكبرى في القرآن الكريم ، الذي أذهل سامعيه – وهم الفصحاء المعتزون ببيانهم – بصياغته وأسلوبه ومعانيه جميعاً ، حتى ذهبوا في وصفه مذاهب شتى ، فمنهم من قال إنه شعر ، أو سحر ، أو أساطير الأولين ... وما هو بشيء من ذلك ، إنه نهج فريد غير مألوف ، بارع فوق طاقة البشر ، وهذا وجه الإعجاز فيه .

معجزة الإسلام البيانية – إذاً – أثرت في النفس بالعقيدة ، وفي اللسان بالبيان سلباً أو إيجاباً ، فهناك من الشعراء – ويُذكر لَبيدٌ في هذا المجال – من هجر الشعر بعد أن سمع القرآن ، إزدراء لفن الشعر ، وإعجاباً بالبيان الفريد وهناك من أخذ معاني القرآن ، وبعض آياته أحياناً ، ووضعها في شعره . ونمضي مع هذه المقولة خطوتين أخريين ، فنرى أولاً أن تغيير العقيدة وفلسفة السلوك

تؤثّر في الفنون ، ونرى ثانياً أن تغيير النظام الاجتماعي وأهداف العمل العام يستحدث — تلقائياً — أوضاعاً وأنشطة جديدة ، ويُعَفِّي على أخرى ، ومن الطبيعي أن يظهر أثر ذلك في الفنون ، وفي فن القول أكثر من غيره ، إذ هو تعبير عن حاجات الناس ومشاعرهم وأحلامهم وأفكارهم ، أي قِيَمِهِم .

من هذه الأسباب الثلاثة أثّر الإسلام في فنّ القول ، وجاء ذلك — بصفة عامة — في جوانب ثلاثة ، أولها : موقف الإسلام من الشعر والشعراء ، وثانيها فنون وعلوم استُحدثتْ بعد أن لم تكن معروفة . وثالثها : فنون كانت معروفة وتطورت لتناسب العقيدة الجديدة .

والآن .... نستوضح هذه الجوانب على الترتيب .

أولا : الإسلام والشعر

موقف الإسلام من الشعر يستمد من آيات القرآن التي ورد فيها ذكر الشعر والشعراء ، ومن أحاديث الرسول وتصرفاته ، ومن تعليقات أصحابه المقربين على الشعر ومواقفهم من الشعراء .

وقبل أن نأخذ في تقصّي هذه الجوانب نذكّر بحقيقة لا تُجحد ، وهي أن فنون القول يصاب تطورها بشيء من الانكسار وربما الانكماش في أعقاب التغييرات الاجتماعية الكبرى ، وحين نستمد المثل من عصرنا الحديث سنجد الأدب الفرنسي قبل الثورة (١٧٨٩ م) يختلف كثيراً عن الأدب بعدها ، اختلاف الكلاسيكية عن الرومانسية ، كما سنجد الأدب الروسي قبل الثورة البلشفية (١٩١٧ م) يختلف تماماً عن الأدب بعدها ، اختلاف الواقعية الأوربية المتشائمة أو النزعة الإنسانية الموصلة على اعتقاد مسيحي ، عن الواقعية الإشتراكية المتفائلة ، المتبنية لقضايا الطبقة ، المؤمنة بانتصارها . وننبه إلى أمر أساسي في مجال المقارنة ، هو أن الأدب قُبَيْل الثورة أو التغيير يكون عادة من المبشّرين بهذا التغيير ،

الداعين إليه ، من خلال التفطن للمشكلة الإنسانية والوعي بضرورة التطور ، وتأملّ السائد وإكتشاف أوجه النقص فيه . هكذا كان أدب فولتير وجان جاك روسو وغيرهما بالنسبة للثورة الفرنسية ، وهكذا كان أدب جو جول وتشيكوف ودستويفسكي ومكسيم جوركي وتولستوى بالنسبة للثورة الروسية . والأدباء يكتبون عن رغبة التغيير والأمل فيه من موقف الأمنية والتخيل ، ولكن حين يتم التغيير ، كثيراً ما تختلف الاستجابة ، نظراً لنوعية التغيير الذي تم ، وما يكتنف ذلك من مصالح خاصة أو ظروف طارئة . وسواء استجاب الأدباء المعاصرون للتغيير أو ترددوا في اعتناقه والدعوة إليه ، فإن ظهور القيم الاجتماعية الجديدة في الأدب يحتاج إلى سنوات ، حتّى يتمكن الأديب من تَشَرُّبِها واكتشاف اتجاهاتها وتأثيرها على الناس من حوله . ويكفي أن نتأمل الآن السنوات الصامتة في تاريخ نجيب محفوظ الروائي . ونتأمل نوعية إنتاج طه حسين قبل وفي أعقاب الثورة المصرية (١٩٥٢ م) . وهنا سنجد الأمر ينطبق تماماً على حركة الشعر العربي قبيل وفي أعقاب ظهور الإسلام .

وإذا كان تاريخ الشعر العربي المدون لا يزيد عن قرن ونصف القرن قبل الإسلام فإن هذه الفترة – على قِصَرها النسبي – كانت كافية – حين غاب التجديد في منهج الحياة – لاستهلاك القدرة الفنية الذاتية لدى الشاعر ، حتّى لقد أحسّ بعض الشعراء ، ومنذ فترة مبكرة ، أنهم يكرر بعضهم بعضا ، حتّى قال عنترة :

هل غادر الشعراءُ من مُتَرَدَّمِ ... أم هل عرفْتَ الدارَ بعد تَوَهُّمِ

وقال زهير – وهو أقرب زمنا إلى الإسلام :

ما أرانا نقول إلاّ مُعَارا ... أو مُعادا من قولنا مكرورا

والحق أن الشعراء قد غادروا الكثير ، وأن الناس من قديم يشعرون ، ولا يزال مجال القول ذا سعة ، ولا يزال الخيال الخصب ينتج ويجدد ، ويخلق

موضوعات لم تكن ومعاني لم يسبق إليها، ولكن أنظار الشعراء الجاهليين سمرت على هذا الواقع المحدود الذي يعيشونه ، ووقعت أسيرة التقليد ، ومِنْ ثَمَّ كان القول المعاد المكرور ، ومِنْ ثَمَّ كان اختنـــاق حركة الشعر وتوقف التجديد فيه ، في شكله وصياغته وفنونه ، قبيل ظهور الإسلام .

وهناك خبر ، يرويه ابنُ سلاّم ، له دلالته ، وهو أن الحُطَيْئَة قال لكعب بن زهير : قد علمتَ روايتي لكم أهل البيت وانقطاعي إليكم ، وقد ذهبت الفحول غيري وغيرك ، فلو قلت شعرا تذكر فيه نفسك وتضعني موضعا بعدك ، فإن الناس لأشعاركم أروى وإليها أسرع [1] ، فقال كعب في ذلك ، ولكن قوله لم يعجب مُزَرِّد بن ضِرار ، وهاجم الحُطَيْئَةَ بسبب أبيـــات كعب التي فضلت الحطيئة على مزرّد . ومهما يكن الأمر ، فتبقى عبارة « ذهبت الفحول غيري وغيرك » ذات دلالة لا تخفى، وبصفة عامة ، فإن العصر الجاهلي كان يعيش أزمة شاملة في كافة جوانبه ، الدينية والأخلاقيـــة والاقتصادية . كان بحاجة إلى ثورة ، وكان الإسلام تلك الثورة ، وقد بشّر بها الشعراء والمفكرون — من خلال إحساسهم بأزمة عصرهم وما يعاني ، ويكفي أن نتذكر الملامح الأخلاقية والوعظية في شعر زهير وأبيات أميه بن أبي الصّلت الذي آمن لسانه وكفر قلبه ، وخطبة قُس ّ بن ساعدة وهو يتساءل عن المصير ، وفريق الحُنَفَاء الرافضين للوثنية ، ولم يكن معتنقو المسيحية أو اليهودية أو المجوسية من العرب أكثر وعيا أو تمسكا بأديانهم من معتنقي الوثنية ، وهذا يعني شمول الأزمة .

وبعد هذه المقدمة نأتي إلى المصدر الأول — القرآن — الذي يكشف أمامنا موقف الإسلام من الشعر . وربما يحسن أن نذكر هنا أن موقف الإسلام من

---

(١) طبقات فحول الشعراء : ص ٨٧ ، ويرى زكي مبارك عكس هذا الرأي ، يقول : « كان الشعر في زمن البعثة قويا وعزيزا ، وكان الشعراء في كثرة وعزة ، ولكن النبي عليه السلام رأى أكثرهم من معارضيه ، فعمد إلى إخفات صوتهم ، وكان ما أراد » . انظر : الموازنة بين الشعراء : ص ٢٥ .

الشعراء جاء كرد فعل لموقف الشعراء من الإسلام [1] ، بصرف النظر مؤقتاً عن الفن الشعري في ذاته . ذلك أن الشعراء كانوا وسيلة تعبير ذائعة ووسيلة تأثير مؤكدة . وقد عارضوا – في مكة – الدعوة وهي ما تزال في مهدها ، وانتشار شعرهم في النيْل منها يعني إغلاق الأسماع دونَها وتنفير الآخرين من التعرف عليها . والآن نأخذ في تفصيل أكثر ، ونحصي هذه الآيات الكريمة التي ورد فيها ذكْرٌ للشعر أو الشعراء :

١ – « وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنْبَغِي لَه إنْ هُوَ إلاَّ ذِكْرٌ وَقُرْآن مُبِين » (سورة يس – آية ٦٩)

٢ – « بَلْ قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلاَمٍ بَلِ افْتَرَاهُ بَلْ هُوَ شَاعِرٌ فَلْيَأْتِنَا بِآيَةٍ كَمَا أُرْسِلَ الأَوَّلُونَ » (سورة الأنبياء – آية ٥)

٣ – « وَيَقولُونَ أئِنَّا لَتَارِكُوا آلِهَتِنَا لِشَاعِرٍ مَجْنُونٍ . بَلْ جَاءَ بِالحَقِّ وصَدَّقَ المُرْسَلِينَ » (سورة الصافات – آية ٣٦ ، ٣٧)

٤ – « أَمْ يَقُولُونَ شَاعِرٌ نَتَرَبَّصُ بِهِ رَيْبَ المَنُونِ ، قُل تَرَبَّصُوا فَإِنِّي مَعَكُمْ مِنَ المُتَرَبِّصِينَ » (سورة الطور – آية ٢٩ ، ٣٠)

٥ – « إنَّهُ لَقَوْلُ رَسُولٍ كَرِيمٍ ، وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلا مَا تُؤْمِنُونَ ، وَلاَ بِقَوْلِ كَاهِنٍ قَلِيلا مَّا تَذَكَّرُونَ ، تَنْزِيلٌ مِنْ رَبِّ العَالَمِين » (سورة الحاقة – الآيات : ٤٠ – ٤٣)

٦ – « هَلْ أُنَبِّئُكُمْ عَلَى مَنْ تَنَزَّلُ الشَّيَاطِينْ . تَنَزَّلُ عَلَى كُلِّ أَفَّاكٍ أَثِيمٍ . يُلْقُونَ السَّمْعَ وَأَكْثَرُهُم كَاذِبُونَ . وَالشُّعَرَاء

---

(١) المجتمعات الاسلامية : ص ٣٢٦ .

يَتّبِعُهُم الغَاوُوُنَ ، أَلَمْ تَرَ أنّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ، وَأَنّهُم يَقُولُونَ مَالاَ يَفْعَلُونَ ، إلاّ الّذينَ آمَنَوا وَعَمِلُوا الصّالِحَاتِ وَذكَرُوا اللهَ كَثيراً وَانْتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا وَسَيَعْلَمُ الذّينَ ظَلَمُوا أيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ» (سورة الشعراء – الآيات: ٢٢١–٢٢٧)

هذه كل الآيات التي وَرَدَ فيها ذكر الشعر أو الشعراء ، وهي لا تحتاج إلى إطالة شرح ، فيمكننا تأملها في مبناها ، وفي سياقها ، ليتأكد لنا أنها مرتبطة بقضية معيّنة ، وأنها جاءت في معرض الرفض والتحدي . لنعرف أولا أن القرآن تحدى فصحاء العرب بأن يأتوا بأقل سورة من مثله ، وأنه كان نهجاً تعبيرياً غير مألوف لهم ، ولذلك اضطربوا في وصفه ، ولنعرف ثانياً أن هذه الآيات التي أوردنا آيات مكية، أي نزلت في مرحلة الدفاع عن الدعوة المحمدية وليس في المرحلة التي يغلب عليها طابع التشريع ، ومِنْ ثَمّ فإنها تتحدث عن القرآن ، وتحرص على تأكيد أنه ليس بشعر من صنع البشر ، وعن محمد ، وتحرص على تأكيد أنه نبيّ وليس بشاعر ولا كاهن ، وأن ما يقوله يتناسب ورسالته ، وأنه من رب العالمين ، وليس من وحي الخيال الجامح الذي توسوس به الشياطين . وإلى هنا سنجد القضية مطروحة من زاوية « الشاعر » وليس من زاوية « الشعر » . إن نفي صفة الشعر عن القرآن مسألة أساسية ، ولا شأن لها بموقف الإسلام من الشعر ، ونفي صفة الشاعر عن النبي أمر أساسي ولا شأن له أيضاً بموقف الإسلام من الشعر ، فهذان أمران يخصان الدعوة ومنبعها الإلهي ومعجزتها البيانية والثقة في « عقل » نبيها ، وليس فيهما ما ينال من قيمة فن الشعر أو يحض على الانصراف عنه . وتبقى الآية الأخيرة ، ولا يجوز أن تنزع من سياقها ، لأنها تشير إلى جموح الشعر ، بل الشعراء ، بل طائفة من الشعراء .. هي تلك التي تسرف في الوهم ، وتضل عن الحق . ومن ثم ينادي القرآن بشعر ملتزم بأهداف الدعوة الإسلامية ؛ وسنرى من قول الرسول وفعله ما يؤكد هذا المعنى . وهذا كله حق بالنسبة لأية عقيدة حين تطلب من أصحاب الكلمة

الالتزام بالأهداف العامة للمبدأ أو المعتقد ، وهذا حق أكثر حين يطلبه القرآن في مرحلة مناضلة الشرك والضلال بالكلمة ، توطئة وعوناً للمناضلة بالسلاح ! !

ومن المتوقع أن يأتي موقف الرسول عليه السلام منسجماً مع الرؤية القرآنية في صميمها ، مع إضافة مهمة ، وهي أن محمداً بشر يتأثر بالكلمة والموقف ، وعربي في قمة الفصاحة ، يُقدّر التعبير الفني ويعرف خطره وعمق تأثيره في النفوس ، ويطرب له حين يعبر عن مبادىء خلقية وجمالية مقبولة من وجهة الدين الجديد ، ويرفضه ويقبّحه حين يكون دعوة إلى الشر أو الشقاق أو الرذيلة أو تحريضاً على طرح الجدّيّة في الحياة والاستسلام لمباذلها .

١ — من جانب مقاومة الشبهة المغرضة التي أطلقها كفار مكة من قبل ، نجد الرسول لا يقول الشعر ، ابتكاراً أو رواية واستشهاداً . وما جاء من قوله موزوناً مثل :

أنا النبـــي لا كـــــذب أنا ابـــن عبـــد المطلـــب

ومثل :

ما أنت إلاّ اصبـــع دميـــت وفي سبيل الله مـــا لقيـــت

فهذا من قبيل المنثور الذي يوافق المنظوم دون تعمد ، وهو ما يصادف أي متحدث على شيء من الفصاحة ، على أن هذه الكلمات لم تتوافق مع الشعر في غير الوزن وهو مجرد شكل خارجي أو إطار . أما المضمون أو المعنى فلا شعر فيه . والأبيات المفردة ليست شعراً . وكان الرسول إذا أراد أن يسمع أو يستشهد يكتفي بذكر الكلمة الأولى من البيت ، أو يروي نصفه ، كقوله — عليه السلام — في خبر إسلام كعب بن زهير : « أنت الذي تقول » ثم التفت قائلا : « كيف قال يا أبا بكر ؟ » ، وكذلك : « قوله أصدق كلمة قالها شاعر كلمة لَبيد : ألاَ كُلّ شيء ما خَلاَ اللهَ باطِلُ » .

وقد ذكرت بعض المصادر استشهاد الرسول ببعض الأبيات كاملـة ، وذكرت أنه كان يغيّر في نظام الكلمات ليفسد الوزن فتخرج من مفهوم الشعر ، وقد غير بيت طَرَفَةَ ، فقال :

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً ويأتيك بالأخبار من لم يزودك[1]

وكذلك ما يروى من أنه تمثل قائلاً : « كفى بالإسلام والشيب ناهياً » فقال أبو بكر : كفى الشيب والإسلام للمرء ناهياً ، فجعل لا يطيقه . فقال أبو بكر : أشهد أنك رسول الله ، « وما علمناه الشعر وما ينبغي له[2] » .

ولا نريد أن ندخل في جدل حول صحة هذه الروايات ، ولا نستبعد أن يحاول الرسول إخراج البيت من الوزن ، إلى النثر ، فهذا من قبيل حلّ المنظوم وهو أمر مألوف يقصد فيه إلى المعنى ، ولكننا نستبعد أن يفسد المعنى أيضـاً لأنه في هذه الحالة تنتفي أسباب الاستشهاد بالبيت . فضلاً عن منافاته لمعنى الفصاحة والحسّ اللغوي السليم ، والرسول منهما في القمة دون جدال ، هذا بالنسبة لبيت طَرَفَة ، أما البيت الآخر ، فهو لسُحَيْم – عبد بني الحَسْحَاس – وتمامه :

عُمَيْرَةَ ودّعْ إن تجهّـزْتَ غازيـا
كفى الشيبُ والإسـلامُ للمرءِ نـاهيـا

وقد ذُكر ما يدل على أنه قيل في خلافة عمر إذ قال عند سماعه : لو قدمت الإسلام على الشيب لأجزتك .

---

(١) انظر : الاسلام والشعر .

(٢) الأغاني ج ٢٠ ص ٣٠ .

وهناك ما يدل على أن النبي تمثــل بأبيات عبد الله بن رواحــة في غزوة لأحزاب ، مثل :

لاَ هُمَّ لولا أنت ما اهتدينَــا ولا تصدقْنــا ولا صلينْــا

فهذا يعني — في نهاية الأمر أنه لم يتحرّج من الشعر الذي قاله مسلمون أو ظهرت فيه ملامح إسلامية .

٢ — وسنجد مجال الاستماع والسماح بالقول أكثر رحابة ، فهذا التحرج الشديد قائم بالنسبة لشخص الرسول مراعاة لوضعه الخاص ، ويكفي أن يلتفت إلى أبي بكر يسأله : « كيف قال يا أبا بكر » ليكون ذلك إذناً عاماً بألاّ حرج في إنشاد الشعر وروايتــه . وليس مصادفة أن تكون هذه الفترة موازية زمنياً لاستقرار الأوضاع في المدينة ، وأن يُؤثر عن الرسول قوله :

« وإن من الشعر لحكمة » وقوله : « لا تدع العربُ الشعرَ حتى تدعَ الإبلُ الحنينَ » ، وحين أنشده النابغةُ الجَعْديُّ قولَه :

وَلاَ خَيْرَ في حِلْمٍ إذا لم يكنْ لــهُ بوادرُ تَحْمي صَفْوَهُ أن يُكَدَّرَا
ولا خيْرَ في جَهْلٍ إذا لم يكن لــهُ حَلِيمٌ إذا ما أوْرَدَ الأمرَ أصْدَرَا

فقال له النبي — صلى الله عليه وسلم : « لا يَفْضُض الله فاك » ، فبقيت أسنانه تَرِفُّ حتى مات [1] . والمعنى في هذين البيتين ليس دينيا ، وإنما هــو إنساني فيه نزعة مثالية ، وإذ نذكر قصيدة « بانت سعاد » التي أُنشدت بين يدي الرسول ، وتبدأ بالنسيب ، ولم يستنكر شيئا من معانيها ، بل خلع على صاحبها . نذكر أيضا هذا المشهد الذي نقله صاحب الأغاني :

« عن أنس بن مالك ، قال : جلس رسول الله صلى الله عليه وسلم ، في مجلس ليس فيه إلاّ خَزْرَجِيٌّ ثم استنشدهم قصيدة قيس بن الخَطِيم ، يعني قوله :

---

(١) مجالس ثعلب : جـ ٢ ص ٥٩٥ وانظر أيضا : جمهرة أشعار العرب : ص ٣٣ .

أتعرف رسماً كاطّراد المذاهبِ ... لِعَمْرَةَ وحشاً غيرَ موقفِ راكبِ

فأنشده بعضهم إياها . فلما بلغ قوله :

أُجالِدُهُمْ يومَ الحديقةِ حاسِراً ... كأنّ يدي بالسيف مِخْراقُ لاعِبِ

فالتفت إليهم رسول الله صلى الله عليه وسلم ، فقال : هل كان كما ذكره؟ فشهد له ثابت بن قيس بن شماس . وقال له : والذي بعثك بالحق يا رسول الله ، لقد خرج إلينا يوم سابع عرسه ، عليه غلالة وملحفة مورسة ، فجالدنا كما ذكر هكذا في هذه الرواية (١) .

وهذه القصة عميقة الدلالة على موقف الرسول من الشعر ، فهو الذي استنشد ، شعرا فيه ذكر لما كان من حروب الماضي ، الذي جُمِّدَ فلم يعد يثير إحنا . وهو يهتز للتصوير الحركي الجيد ، وتعجبه الصورة ولكنه يتساءل عن مدى تعبيرها عن الواقع : « هل كان كما ذكره » ؟ وهناك الوجه الآخر للصورة ، فقد جاء أن حسان بن ثابت أنشد الرسول :

لقد غدوْتُ أمَامَ القوم منْتَطِقاً ... بصارِمٍ مثلِ لون الملح قطّاعِ

يحفز عني نجاد السيف سابغةٌ ... فضفاضةٌ مثلُ لون النِّهْيِ بالقَاعِ

فضحك رسول الله — صلى الله عليه وسلم ، فظن حسان أنه ضحك من صفته نفسه مع جبنه (٢) .

وفي الموقفين السابقين تتوحد الدلالة ، وهي التفطن لمعنى صدق التجربة ، والبعد عن المبالغة وإيثار تصوير الواقع ، وستصير هذه اللمسة السريعة مبدءا مستمرا من مبادىء النقد الديني أو الخلقي ، الذي سيرفض المبالغة في كل صورها

(١) الأغاني : ج ٢ ص ٣٠٧ .

(٢) الأغاني : ج ٤ ص ٢٩ .

ويرى في تصوير الواقع بصدق جمالا كافيا ، وهو ما نادت به بعض المذاهب الفنية الحديثة .

ومن الواضح أننا — في مجال الاستشهاد على سماع الرسول للشعر واستنشاده والإعجاب به ، أهملنا عن عمد حَضَّهُ لشعراء الأنصار على الرد على شعراء قريش الذين هجوه ، وقوله لحسان : قل وروح القدس معك ، وتوجيهه إلى أبي بكر ليرشده إلى المعاني التي يمكن أن توجع القرشيين دون أن تصيب الرسول بِرَشاشها . أهملنا هذا كله لأن القرآن — حيال هذا النوع من الشعر الذي ينافح عن الدين ويرد كيد الأعداء — كان قد حسم القضية حين استثنى الذين آمنوا وعملوا الصالحات وانتصروا من بَعْدِ ما ظُلموا ، وسلطنا الضوء على الموقف الذي يستجيب فيه الرسول لفطرته الإنسانية وسليقته العربية .

٣ — ويبقى جانب أخير للقضية يتمثل في النهي الصريح عن قول الشعر أو إنشاد قصائد بعينها . وقد وصف الرسول امرأ القيس بأنه يأتي ومعه لواء الشعر — أو الشعراء — إلى النار ، كما قال : « لأن يمتلىء جوف أحدكم قيحا حتى يريه خير له من أن يمتلىء شعرا » . وقد يعني وصفه لامرىء القيس نوعا من الخصوصية له ، ولمثله من دعاة التهتك والاعتداء على الحرمات الذين يزيِّنون الفاحشة ويُغْرُون بها ، وهذا موقف طبيعي من نبي هدفه أن يتمم مكارم الأخلاق ، وهذا القول ينسحب على الحديث الثاني . وإن رويت له تكملة تدل على أن النهي منصَبٌّ على رواية الشعر الذي هُجِيَ الرسول به .. وهذا طبيعي أيضا .

على أن النهي امتد ليشمل قصائد أخرى لأسباب سياسية ، تدخل فيما يعرفه عصرنا بالحرب النفسية ، كنهيه عن رواية قصيدة أمية بن أبي الصلت التي قالها في تحريض قريش على المسلمين ، بعد وقعة بدر ، وفيها قوله :

مـــاذا ببـــدر والعــقَنْــ ... قَلِ من مَرَازِبَةٍ جحاجِحْ[1]

(١) الأغاني : ج ٣ ص ٣٥٩ .

ومثل ما يرويه أبو زيد القرشي . يقول :

« لما أنشد النبي ، صلى الله عليه وسلم ، قول الأعشى الذي نفّر فيه عامر ابن الطفيل ، وفضله على علقمة بن علاثة ، ويمدح عامرا :

علقُم ما أنت الى عامر الناقمِ الأوتارِ والواترِ
سُدْتَ بني الأحوص لم تعدُهم وعامرٌ ساد بني عامرِ

وكان علقمة قد أسلم وحسن إسلامه ، وكان من المؤلفة قلوبهم ، فنهى النبي ، صلى الله عليه وسلم ، عن إنشاد هذا الشعر حين أسلم علقمة [1] » .

فهذا النهي أو الذم لا يتجه إلى فن الشعر ، وإلاّ لتعارض صراحة مع مواقف أخرى عديدة لعب الشعر فيها بالنسبة للدعوة الإسلامية دورا مهما ، وإنما هو لألوان بعينها ، ولأغراض وقتية .

ويمكن أن يكون مقتل النّضْر بن الحارث ورثاء أخته له إيجازا مُوحياً لموقف النبي من الشعر ؛ فقد كان النّضْرُ ممن يحاربون الإسلام بالكلمة ، وهي سلاح خطير في ذلك العصر ، وفي كل عصر ، كان يصرف المكيين عن سماع القرآن ، ويحكي القصص التي تجذب الناس بتشويقها وغرابة العالم الذي تصوره — بطولات رستم واسفنديار — مما جعل النبي يتوعده بالقتل إن ظَفِر به ، فلما وقع أسيرا في بدر لم يقبل منه فداء ، وأمر بقتله .

وقد رثته أخته قُتَيْلة بنت الحارث رِثاءً حارا ، في قصيدة مشهورة ، مطلعها :

يا راكباً إن الأثيل مظنّةٌ من صُبح خامسةٍ ، وأنت مُوَفّقُ

وفي القصيدة تمدح النبي وتعاتبه على أنه لم يترفق بالنضر ، وهو قريبه ، ولم

---

(١) جمهرة أشعار العرب : ص ٦٨ ط بيروت ، وانظر تحقيق البجاوي ص ٨٥ ، ٨٦ على خلاف قليل .

يمنّ عليه وهو في موقف القوة ، وتقول :

أمحمدٌ ! ولأنتَ نسلُ نجيبَــةٍ في قومها ، والفحلُ فحلٌ مُعْرِقُ
ما كان ضرّك لو مننْت ، وربما منَّ الفتى وهو المَغيظُ المُحنَقُ
أو كنتَ قابلَ فِديةٍ فلنأتيَــنْ بأعز ما يغلو لديك ويُنفَــقُ
والنضْر أقربُ من أخذت بزلّةٍ وأحقُّهم إن كان عِتقٌ يُعتَقُ

« فبلغنا أن النبي صلى الله عليه وسلم قال : لو سمعت هذا قبل أن أقتله ما قتلته [1] » وهذا يعني تقدير مسئولية الكلمة والاعتراف بتأثيرها في الشر وفي الخير معا ، وهو ما يدل عليه حديث الرسول : وإنما الشعر كلام مؤلف فما وافق الحق منه فهو حسن ، وما لم يوافق الحق منه فلا خير فيه » وقوله : « إنما الشعر كلام ، فمن الكلام خبيث وطيب [2] » .

وربما لا نحتاج الآن — فيما يخص الخلفاء الراشدين — إلى شيء من الإطالة والاحتجاج ، ويكفي أن نشير إلى كتاب « العمدة » وما نسب إلى هؤلاء الخلفاء من شعر [3] ، هو مع الشك في نسبته صادق في دلالتــه . وبعض ما ورد عن الرسول من حوار حول الشعر كان الطرف الآخر فيه بعض صحابته ، وسيمضي تصرفهم في حدود ما كان يفعل ، فأبو بكر يتمثل بالشعر ليقنع الأنصار ، فيذكر أبياتا لطفيل الغَنَوِيّ [4] ، وكان عمر — كما يقول الجاحظ — لا يكاد يعرض له أمر إلاّ أنشد فيه بيت شعر [5] ، وكان يعتبره من أصول التربية العربية ، فيقول : « علموا أولادَكم العوم والرماية ، ومروهم فليثبوا على الخيل وثبا ، وروُّوهم ما يجمُل من الشعر [6] » ، ولكنه في مواقف أخرى

(١) الأغاني : جـ ١ ص ١٨ .
(٢) العمدة : ص ٢٧ .
(٣) السابق : ص ٢٧ — ٣٨ .
(٤) مجالس ثعلب : جـ ٢ ص ٣٩٣ .
(٥) البيان والتبيين : ص ٢٤١ .
(٦) المبرد : الكامل جـ ١ : ص ٢٦٥ .

ينهى عن إنشاد شيء من مناقضة الأنصار ومشركي قريش ، ويقول : في ذلك شتم الحي بالميت ، وتجديد الضغائن، وقد هدم الله أمر الجاهلية بما جاء في الإسلام [١] » ، وتدل أخبار أخرى على حرصه على جمع التراث الشعري الإسلامي [٢] ، وسماع الشعر والسماح بإنشاده ، وقصة معاقبته للحطيئة مشهورة وهذا يعني أنه لم يتحرك للعقوبة إلاّ حين صار الشعر أداة إيذاء وابتزاز ، وهو ما يناقض القيم الاجتماعية الصحيحة . وسنرى لعمر — في مجال التطبيق — آراء جيدة في نقد الشعر من منطلق ديني .

وكما نرى فإن الإسلام لم يخفض من شأن الشعر كفن ، وإنما قدر خطره فحاول أن يجعله من جنود دعوته ، دون أن يكون ذلك حَجْراً أو رفضاًلاتجاهاته الأخرى التي لا تتنافى وروح العقيدة وتعاليم الدين ، فليس صحيحا أن الإسلام حارب الشعر لأنه مثير للانفعال ، معين للعواطف على الجموح ومجاوزة الاعتدال ، وليس صحيحا أنه حاربه لأنه مصاحب للغناء ، فالخطابة أيضا تثير الانفعال وتجعل العواطف تجاوز الاعتدال ، ولو كان السبب الآخر لحُرِّم الغناء صراحة دون الدوران حول القضية . وليس في الإسلام عداء للفنون ، ولفنّ الكلمة أكثر من غيره ، كيف ومعجزة الإسلام كلمات ، ووسيلته في الإصلاح تربية وثقافة ؟ !

ولعلنا الآن في حاجة إلى أن نتذكر ، مرة أخرى . أن الشعر الجاهلي قبيل الإسلام كان يمشي في طريق مسدود ، قد استُهلكت معانيه وأغراضه ، وأن القيم الاجتماعية حين تتبدل تحتاج إلى فترة حتى يتشربها الفن ويعبر عنها ، ونضيف إلى ذلك أنه في ظل المجتمع الإسلامي والحكم الإسلامي لم يكن هناك مجال لحياة الفراغ والتبطل والابتزاز تحت الإغراء بالمديح أو التخويف بالهجاء ، فعلى افتراض وجود فراغ فني في خط التطور الشعري عقب ظهور الإسلام لا يمكن

---

(١) الأغاني : ج ٤ ص ٩ .

(٢) الأغاني : ج ١٤ ص ٢١٨ ، ٢١٩ .

اعتبار الإسلام مسئولا عنه ، بل الشعراء أنفسهم . وللقضية ذاتها وجه آخر ، فالحق أن القول بوجود فراغ لا يخلو من مغالطة ، فهذا الفراغ — كَمّاً وكَيْفا — زَعْمٌ لا يُعين عليه الإحصاء ، فعلى أبواب الدعوة الإسلامية كان أمية بن أبي الصلت والأعشى ، ودخل حسان وكعب بن زهير والحطيئة في الإسلام ، وغير هؤلاء الثلاثة الكبار سنجد عددا وفيرا من الأنصار والمهاجرين والمكيين ، وجيل الحطيئة هو الذي أسلم الزمام إلى شعراء العصر الأموي من أمويين وخوارج وشيعة وغير هؤلاء جميعا ، ومِنْ ثَمَّ ، فالفراغ المزعوم دعوى تنكرها حقائق الاستمرار ، التي تؤكد أن « الشاعر الكبير » يوجد بين مرحلة وأخرى ولا يوجد كل يوم أو كل عام، فالفراغ بين الحطيئة وجرير مثلا، لا يزيد عن عشرين عاما، وهي مدة لا تُعين على الزعم بأن الإسلام قد أضعف من الشعر، أو حارب الشعراء . بل إن بعض الباحثين يرى — بحق — أن الإسلام منح الشعراء فرصة ذهبية لا تعوّض حين وسّع مدارك الإنسان العربي بما أدخل على عقيدته من سمو ورحابة ، وحين أيقظ في نفسه الطموح إلى القوة ، وحين فجّر في كيانه طاقات تتطلع إلى الكون في شمول وعمق، وحين حرّر علاقاته من سطوة القبيلة بمفاهيمها الضيقة ، فالمشكلة إذاً ليست في الدين الجديد الذي لم يعادِ الفن الشعري مطلقاً ، بل كانت في « إصرار العرب في قوة رجعيتهم على أن يرتدوا بحنينهم العاطفي ومثاليتهم الفنية . وإن لم يكن بعقيدتهم الدينية . إلى أيام الشعر الجاهلي ، يتشبثون بقيمه الجمالية ، ويرون الإجادة كلَّ الإجادة في طريقته الأدائية ، ويُلزمون شعراءهم بمحاكاة هذه القيم وهذه الطريقة . ويحكمون على الشعراء المتعاقبين لا بمدى تجديدهم وإبداعهم كما كان ينبغي أن يحكموا . بل بمدى مطابقتهم للشعر الجاهلي في محتوى موضوعاته ، وفي ترتيب هذه الموضوعات ، وفي طرق التعبير عن ذلك المحتوى [1] » .

---

(١) الشعر الجاهلي : منهج في دراسته وتقويمه : ج ٢ ص ٨٩١ .

حقاً لقد ظهرت ملامح إسلامية– وهذا طبيعي ومتوقع– في شعر العصر الإسلامي، وبخاصة شعر الفتوح والشعر السياسي ، ولكن الأمر ظل محصورا في المعاني الجزئية التي تأتي أشبه بالشعارات ، ولم تتعمق إلى المضمون الشامل الذي كان يمكن أن يصنع ثورة خطيرة في تطور الشعر العربي ، لو أن الشاعر الإسلامي استوعب الفلسفة الدينية وحاول أن يجعلها جزءاً من حياته ومن فنه ، ولا نشك في أن العصر الأموي يشارك مشاركة أساسية في مسئولية هذه الرجعة ، إذ تحوّل الخليفة إلى شيخ قبيلة على مستوى كبير ، يقرّب ويُباعد ، ويحارب ويسالم ، ويمنح ويمنع لأسباب قبلية أو سياسية دون أن يجعل الدين سلوكا وحياة وهدفا كما كان في عهد الخلفاء الراشدين ، ومن ثم يمكن اعتبار العصر الأموي – في مستواه الاجتماعي والفني – بمثابة الجاهلية الإسلامية .

ثانيا : قديم يتطور وجديد يظهر

ونعني بالقديم الذي تطور : النقد الأدبي ، وبالجديد الذي ظهر : بواكير الدراسات البيانية التي تهتم بالتعبير المجازي، وما يقوم عليه من ضروب التأويل أو التصوير في صيغة استعارة أو تشبيه أو كناية ، مما اعتبر بعد ذلك من صميم علم البلاغة ، وهذه الاهتمامات الجزئية كانت وراء ميلاد قضية خطيرة ، أخذت مكانا بارزا في الدراسات البلاغية منذ أواخر القرن الثاني للهجرة وإلى اليوم ، ونعني قضية إعجاز القرآن .

١ – النقد الأدبي

ويذكر عمر بن الخطاب كأول وأهمّ شخص تعرض للحكم على الشعر القديم والمعاصر له ، وحاول أن يتخذ موقفا من الشعراء ، وهو في أحكامه وموقفه يستملي أخلاقيات العقيدة الإسلامية . وقد انتدبت ظروف التطور التاريخي للدولة الاسلامية عمر لهذا الدور ، فالرسول عليه السلام كان

– كما رأينا – يتجنب الخوض في حديث الشعر ، إلا أن يعرض أمامه فيستجيب لسماعه استجابة العربي السمح والبليغ الذي يقدّر القول الصائب ، وانقضت خلافة أبي بكر – على قِصَرها – في حروب ، على حين امتدت خلافة عمر أكثر من عشر سنوات ، واستقرت أمور الجزيرة وصارت الحروب خارجها ، وبدأ الخير يظهر في حياة الناس بعد امتداد الفتوح وكثرة الغنائم ، فمن الطبيعي أن يجد الناس – في ظل الدعة النسبية – حنينا إلى الرفه والقوة ، وأن يجدوا من وقتهم ما يحنون فيه إلى أيامهم الخالية ، وأن يتدارسوا بعض ما ورثوا من شعر وغير الشعر .

وعمر هو الذي جعل من منهجه في التربية الإسلامية أن يتعلم الأولاد الشعر ، وقد ألحّ على ذلك في وصيته لابنه عبد الرحمن : « يا بني ! صِلْ رحمك ، واحفظ محاسن الشعر يحسن أدبك » ، وقال : ارووا من الشعر أعفّه [1] ، فهنا وعي بضرورة الشعر ، وإيمان بوظيفته الروحية والنّفسية ، ولكن هذا الإيمان يزاحمه خوف من شطحات الشعراء ، وميلهم إلى الاستهانة بالحرمات . يروي صاحب الأغاني خبرا له هذا المغزى الدقيق ، يقول :

« كتب عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) إلى المُغيرة بن شُعبة وهو على الكوفة أن استنشد من قِبَلَكَ من شعراء مِصْرِك ما قالوا في الإسلام . فأرسل إلى الأغلب الراجز العجلي ، فقال له : انشدني ، فقال :

أرجزاً تُريـــد أم قصيـــدا لقد طلَبْتَ هيِّناً موجـــودا

ثم أرسل إلى لبيد ، فقال : انشدني ما قلت في الإسلام . فانطلق فكتب سورة البقرة في صحيفة ، ثم أتى بها وقال : أبدلني الله هذه في الإسلام مكان الشعر [2] . والعجيب حقا أن عمر – وهو صاحب الدعوة – قد أعجب بمسلك لبيد وأجازه عليه !!

---

(١) جمهرة أشعار العرب : ص ٣٧ .
(٢) الأغاني : جـ ١٤ ص ٢١٨ ، ٢١٩ .

ولقد عرفنا من قبل نقده لبيت سُحَيْم ، حين تمنى لو أن الإسلام قُدّم على الشيْب ، وله نقد شبيه بذلك ، فحين أُنشِد قول الحطيئة :

متى تأتــه تعشُو إلى ضوء نـاره   تجدْ خيرَ نارٍ عندَها خيرُ موقِدِ

قال عمر : كذب ، بل تلك نار موسى نبي الله [1] . فالبيت — كما ترى — في المدح ، ولا علاقة له بالنار التاريخية ولا بالأنبياء ، ولكنه عمر ، هــل يستطيع أن يتخلص من بنائه الروحي والثقافي الديني ، ليستجيب استجابة فنية خالصة ، يشاركنا بها الإعجاب بهذا البيت ، الذي جمع كافة معاني النبل في كلمات قليلة ؟!

ونقتبس هذا الخبر النقدي عن ثعلب ، ليتأكد لنا أصالة موقف عمر في نقداته ، من خلال الاستمرار ووحدة الرؤية ، يقول :

« استعدى تميمُ بن مُقْبِل عمَر بن الخطاب على النّجاشيّ ، فقال : يا أمير المؤمنين هجاني فأعْدِني عليه . قال : يا نجاشيُّ مــا قلت ؟ قال : يا أمير المؤمنين : قلت ما لا أرى أنّ عليّ فيه إثما ، قلت :

قُبَيِّلَةٌ لا يغدرون بذمّــــةٍ   ولا يَظْلِمُون الناسَ حَبّةَ خَرْدَلَ

فقال عمر : ليتني من هؤلاء . قال :

ولا يَرِدُون الماءَ إلاّ عشيّــةً   إذا صدر الوّراد عن كل مَنْهَلِ

قال عمر : وما على هؤلاء متى وردوا ؟ قال : هل غير هذا ؟ قال :

وما سُمِّيَ العَجْلانُ إلاّ لقولهم   خذ القَعْبَ فاحلُبْ أيها العبدُ فاعجَلِ

قال عمر : خير القوم أنفعهم لأهله . قال تميم : سلْه عن قوله :

---

(١) الأغاني : جـ ٢ ص ١١٨ .

إذا الله عادى أهـــل لـُـؤم وذلة
فعادى بني العجلان رهط ابن مقبل

أولئـــك أولاد اللئيـــم وأسرة الـــ
لئيـــم ورهـــط العاجـــز المتـــذلـــل

تعاف الكـــلاب الضاريات لحومهم
وتأكل من كعب بن عوف ونهشـــل

فقال عمر : أما هذا فلا أعذرك عليه ، فحبسه وضربه [1] » .

وهذا الخبر متعدد الدلالات ، وأطرافه ثلاثة يعرفون جيدا طبيعة الموضوع الذي يتعرضون للخوض فيه ، فتميم مقتنع بأنه هُجي ويطالب بمعاقبة الشاعر . والنجاشي لا ينفي التهمة وإنما يهرب إلى مصطلح إسلامي هو « الإثم » . ويرى أنه لا يجد فيما قال إثما ... إنها مجرد شتائم (!!) . وهكذا يبدأ استعراض القصيدة بيتا وراء الآخر ، وقصد الهجاء واضح منذ البيت الأول ، ولكن عمر قاض يجب أن يستكمل أطراف القضية حتى تنتفي أو تثبت التهمة ، ولكن الطريف حقاً أن هذه الصفات الهجائية تتحول — من منطلق أخلاقي إسلامي — إلى صفات تدل على التواضع والعدل والإيثار والقيام بحق الغير ، وتعقيب عمر يدل على ذلك مع معرفته بالقصد الهجائي وراءها . ثم تُطبق التهمة حين يُذكر الله ويُجعل عدوا لتلك القبيلة ، ومن ثم يكون الحبس والضرب .

ويذكرنا هذا الخبر بما كان بين الحطيئة والزِّبرقان بن بدر ، الذي شكا إلى عمر ، فلم ير هجاء في بادىء الأمر ، مما اضطره إلى الاستعانة بخبير ، حكم بأن الأبيات تحمل معنى الهجاء ، حين قال :

---

(١) مجالس ثعلب ج ٢ ص ٣٦٣ ، ٣٦٤ .

دع المكارمَ لا ترحلْ لبُغْيَتِها　　　واقعدفإنكَ أنت الطاعمُ الكاسي [1]

وسنجد الحكم النقدي الإسلامي ينسحب على الشعر الجاهلي أيضا ، فيرفع من شأن الشعراء الذين يقتربون من المعاني الإسلامية ، ويميلون إلى الإنصاف والبعد عن المبالغة والتشادق أو الاستغلاق . ومن هنا أشاد بزهير والنابغة بصفة خاصة ، فروى أنه سمي زهيراً شاعر الشعراء ؛ « لأنه لا يُعاظِلُ في الكلام ، وكان يتجنب وحشي الشعر ، ولم يمدح أحداً إلاّ بما فيه » [2] .

ويروى أن عمر سأل : يا معشر غَطَفان ، من الذي يقول :

أتيتُكَ عاريا خَلَقا ثيابي　　　على خوف تُظَنُّ بيَ الظنون

قالوا : النابغة . قال : ذاك أشعر شعرائكم .

ويروى الخبر بتفصيل أكثر ، إذ قال عمر : من أشعر الناس ؟ قالوا : أنت أعلم يا أمير المؤمنين . قال : من الذي يقول :

إلاّ سليمان إذ قال الإله له　　　قم في البرية فاحدُدْها عن الفَنَدِ

وخبّر الجن اني قد أذنت لهم　　　يبنون تدمر بالصُّفّاح والعَمَدِ

قالوا : النابغة . قال : فمن الذي يقول :

اتيتُكَ عاريا خَلَقا ثيابي　　　على خوف تُظَنُّ بي الظنّون

قالوا : النابغة . قال : فمن الذي يقول :

حلفْتُ فلم أترك لنفسك ريبَةً　　　وليس وراء الله للمرء مذهبُ

لئن كنت قد بُلِّغت عني خيانةً　　　لمبُلِغُك الواشي أغشُّ وأكذبُ

---

(1) انظر القصة بتمامها في الأغاني : ج ٢ ص ١٠٥ – ١٠٨ .

(2) الأغاني : ج ٩ ص ٢٩٥ – قال الأصمعي : يعاظل بين الكلام : يداخل فيه ، ويقال : يتبع حوشي الكلام ووحشي الكلام ، والمعنى واحد .

ولستَ بمستَبْقٍ أخا لا تلمُّـهُ ... على شَعَثٍ ، أيُّ الرجال المهذبُ

قالوا : النابغة . قال : فهو أشعر العرب [1] » .

ونحن — على أية حال — لا نتعرض لعمر بن الخطاب كناقد ، وآراؤه لا تُذكر لترجيح قيمة زهير أو النابغة ، وإنما تذكر لتحديد اتجاه الفكر في تلك المرحلة المبكرة من تاريخ الإسلام ، ومن الصحيح أن تاريخ النقد الأدبي عند العرب لا يكشف عن التزام مستمر بأخلاقيات الإسلام ، بل ستمضي أعوام غير كثيرة ليجاهر الأخطل والفرزدق وعمر بن أبي ربيعة والعَرْجيّ بما حرّم الله ، وقد يجد بعضُهم خليفةً صارما مثل عمر بن عبد العزيز ينهر ، وربما نفى وعاقب ، ولكن الغالبية من الأمراء ومن جمهور المسلمين طَرِبَتْ لذلك وردّدته واعتبرته تراثا يُروى ، وهذا يَعْنِي أن النقد الخلقي أو الديني لم يزدهر كاتجاه إلا من خلال قضية الإعجاز القرآني .

سنجد لمسات سريعةً لهذا النقد الديني توجه بين حين وآخر ، مثل ما روى أن سعيد بن المسيب أنشد قول عمر بن أبي ربيعة :

وغـــاب قُمَيْرٌ كنت أرجو غيوبه

وروّح رعيـان ونـــوّم سُمّـــر

فقال : ما له قاتله الله ! لقد صغّر ما عظّم الله . يقول الله عز وجل : « والقَمَرَ قدّرْنَاه منازلَ حتى عادَ كالعُرْجون القَدِيم [2] » .

وسنجد التحرج مستمرا عند بعض الشعراء ، والاعتزاز بالعقيدة يلازم كثيرا من النفوس ، فحين شبّب عبد الرحمن بن حسّان برملة بنت معاوية ، بحث يزيد عمن يهجو الأنصار ، فذهب إلى كعب بن جُعَيْل ، ولكنه رفض

---

(١) الأغاني : ج ٩ ص ٣٢٨ ، ٣٢٩ .

(٢) الأغاني : ج ١ ص ٦٨ .

فَرَقاً من معاوية أن يعاقبه ، أو قال : أرادّي إلى الكفر أنت بعد الإسلام ، أتهجو قوما آووا رسول الله — صلى الله عليه وسلم — ونصروه . قال : أما إذا كنت غير فاعل فارشدني إلى من يفعل ذلك . قال : غلام منا خبيثُ الدين ، ودلّه على الأخطل [1] .

وهذا النعمان بن بشير الأنصاري ، مع تأييده لمعاوية ، يأتي مع وفود الأنصار إلى معاوية ، الذي يشير عليه عمرو بن العاص أن ينسبهم إلى أنسابهم ، فجاء الإذن بالدخول للأوس والخزرج — لا للأنصار — فرفضوا الدخول ، وقال النعمان بن بشير :

يا سعدُ لا تجب الدعاءَ فما لنـا	نسبٌ نُجيب به سوى الأنصارِ
نسبٌ تخيّره الإلـــه لقومنـا	أثْقِلْ بـه نسبا إلى الكفـارِ
إن الذين ثَوَوْا ببـدر منكُـمُ	يومَ القليب همُ وَقودُ النـارِ

فقال معاوية لعمرو : وقد كنا لأغنياء عن هذا [2] .

وسنجد هذا النّفَسَ الديني في النقد يستمر ، وعلى الرغم من الروح العامة في العصر العباسي ، فإن النقد الديني هو الذي كان يطارد الزنادقة ، ويجبرهم على التستّر في معاني شعرهم ، وهذا الخبر يعطي انطباعا عن تمرد قطاع ضخم من الشعراء على المعاني الإسلامية ، وترصد بعض الناس — ولا نقول النقاد — لهم .

« عن محمد بن أبي العتاهية قال : لما قال أبي في عُتْبَة :

كـأنّ عتابـةَ مـن حُسنها	دميةُ قَسٍّ فَتَنـت قَسَّها
يـا رب لـو أنسيتنيها بمـا	في جنة الفردوس لـم أنسهـا

شنّع عليه منصور بن عمار بالزندقة ، وقال : يتهاون بالجنة ويبتذل ذكرها

(١) الأغاني : جـ ٥ ص ٢٧٥ — ٢٧٧ .
(٢) الأغاني : جـ ٥ ص ٢٨٠ ، ٢٨١ .

في شعره بمثل هذا التهاون . وشنع عليه أيضا قوله :

إن المليـــك رآك أحســـنَ خلقه ورأى جمـــالَـــكْ
فحـــذا بقـــدرة نفســـه حورَ الجنان على مثالِـــكْ

وقال : أيصور الحور على مثال امرأة آدمية ، والله لا يحتاج إلى مثال ؟ وأوقع هذا على ألسنة العامة ، فلقي منهم بلاء [1] .

ويمكن أن نقرر – في نهاية هذه الفقرة عن أثر الاسلام في النقد الأدبي ، أننا إذا جعلنا مصطلح « النقد الديني » أكثر مرونة ، وقبلناه في صورة « النقد الأخلاقي » ، سنجد هذا الاتجاه النقـــدي موجودا – بصورة ما – في كافة عصور الأدب ، وهو في عصرنا قد يصدر عن منبعه الخلقي بصورة مباشرة ، فيعترض على بعض قصائد نزار قباني مثلا لما فيها من صراحة مبتذلة أحيانا ، كما اعترض على قصيدة « سأم » لصلاح عبد الصبور لما فيها من صور شاذة ، وتهمة الانحراف الأخلاقي توجه إلى أكثر روايات إحسان عبد القدوس ، وقد أطلق على أدبه الروائي « الأدب المكشوف » كنوع من التشهير بتعبيره عن تجارب مجافية للطبيعة الإنسانية السوية ، وتنتمي إلى الانحرافات والمرض النفسي ، وقد يتحور النقد الخلقي في صورة مبدأ القيمة أو الغاية من الأدب ، فيدعو إلى أدب ملتزم بمبدأ ، وهذا المبدأ عادة ما يأخذ طابع الدعوة الاجتماعية ، ومِنْ ثَمَّ يرفض التجارب التي لا تهدف إلى أكثر من التسلية او الإغراب او تشجيع العواطف الهاربة من مواجهة الحياة ، والتغني بالمثالية الزائفة التي تنشر السلبية والعجز .

وتتدخل العلاقة الخلقية أخيرا في مدى التلاقي بين سلوك الفنان وما ينادي به أدبه من مبادىء ، فكم من أديب دعا إلى الوطنية وكان تصرفه غير برىء من الشبهات ، وكم من داعية لمبدأ يجعله مطية للذاته الخاصة ويخدع به الآخرين ،

---

(١) الأغاني : جـ ٣ ص ٢٩٢ ، ٢٩٣ .

وكم من رافض لإرادة الجماعة متخاذل عن نصرتها ، أو مصمّ أذنيه عن نداءات المستقبل متشبث بالجمود والتأخر .. هؤلاء جميعا حين نقيس فنهم معزولا عن أشخاصهم قد نعجب به ، بل قد نحلّه مكانا رفيعا ، ولكننا حين ندخل شخصية المبدع في الاعتبار ، فإن النظرة الأخلاقية قد تملي في هذا الأدب رأيا متحفظا .. ربما يختلف كثيرا عن الإعجاب المجرد .

٢ — على طريق الإعجاز

يقول الباقلاني (أبو بكر محمد بن الطيب ، توفي سنة ٤٠٣هـ) شارحا غايته من الموازنة بين الأساليب العربية العالية ، في الشعر بخاصة ، والقرآن ، وهو ما يُدعى تأدبا بإعجاز القرآن ، وبعد أن يثبت للشعر أنه أقدر من النثر وأرقى ، يقول :

« وإذا كانت الفصاحة في قول الشعر أو لم تكن ، وبيّنّا أن نظم القرآن يزيد في فصاحته على كل نظم ، ويتقدم في بلاغته على كل قول ، بما يتضح به الأمر اتضاح الشمس ، ويتبين به بيان الصبح — : وقفت على جليّة هــذا الشأن . فانظر فيما نعرضه عليك ، وتصور بفهمك ما نصوره ، ليقع لك موقع عظيم شأن القرآن ، وتأمل ما نرتبه ، ينكشف لك الحق .

إذا أردنا تحقيق ما ضمنّاه لك ، فمن سبيلنا أن نعمد إلى قصيدة متفق على كبر محلها ، وصحة نظمها ، وجودة بلاغتها ، ورشاقة معانيها ، وإجماعهم على إبداع صاحبها فيها ، مع كونه من الموصوفين بالتقدم في الصناعة ، والمعروفين بالحِذْق في البراعة ، فنقفك على مواضع خللها ، وعلى تفاوت نظمها ، وعلى اختلاف فصولها ، وعلى كثرة فضولها ، وعلى شدة تعسفها ، وبعض تكلفها ، وما تجمع من كلام رفيع ، يقرن بينه وبين كلام وضيع ، وبين لفظ سوقي ، يقرن بلفظ ملوكي ، وغير ذلك من الوجوه التي يجيء تفصيلها ، ونبين ترتيبها وتنزيلها [١] » .

---

(١) إعجاز القرآن : ص ١٥٦ .

والباقلاني ودراسته القيمة في إعجاز القرآن ، هو قمة هذا الاتجاه الذي بدأ أواخر القرن الثاني ، ثم استمر ابان الثالث ، ونشط نشاطا ملحوظا في القرن الرابع . لقد اهتم كثير من المفسرين بإثبات إعجاز القرآن ردا على الملحدين وأعداء الإسلام الذين راحوا يوجهون مطاعنهم إلى معجزته الخالدة ، ولكن القضية ما لبثت أن نالت اهتماما أكبر على أيدي فريق آخر من المفكرين والأدباء فألّف الجاحظ كتابا — مفقودا — في نظم القرآن ، وألف أبو عبيدة معمر بن المثنى (ت ٢٠٨ هـ) مجاز القرآن ، وألف الفراء (ت ٢٠٧ هـ) معاني القرآن وألف ابن قتيبة (ت٢٧٦هـ) مشكل القرآن. وهذه المجموعة لها خصائص مميزة. ثم تظهر كلمة « الإعجاز » في مجموعة من الدراسات القرآنية ، أولها : إعجاز القرآن في نظمه وتأليفه ، للواسطي المعتزلي (ت ٣٠٦ هـ) ثم : إعجاز القرآن للرماني المعتزلي أيضاً (ت ٣٨٤ هـ) ثم إعجاز القرآن للخطابي (ت ٣٨٨ هـ) ثم إعجاز القرآن للباقلاني (ت ٤٠٣ هـ) ثم إعجاز القرآن لعبد الجبار المعتزلي (ت ٤١٥ هـ) [1] .

وهذه المجموعة الأخيرة التي يتوسطها كتاب الباقلاني ذات هدف محدد ، هو إثبات تفوق الأسلوب القرآني ، وتَدَنّي أساليب الشعراء موضع الإعجاب العام عبر العصور ، إذا وُضعت أساليبهم إزاء القرآن . فقضية الإعجاز إذًا من قضايا الموازنة ، ولكنها تختلف في أمر أساسي ، وهو أن القرار قد اتخذ فيهـــا سلفاً ، فالكاتب يبدأ مؤلَّفه ، وهدفه — من البداية — أن يظهر ما في أساليب الشعراء الكبار من فضول وتعسف وتكلف ... إلى آخر ما قال البـــاقلاني ، وليجعل ذلك سبيلاً إلى إظهار ما في القرآن من سموّ واتساق وجمال . وإذا اعتبرنا الباقلاني نموذجاً لسلوك هذه الطائفة من المتعرضين للموازنة ، فسنجده يكشف عن الكثير من عيوب الشعر القديم ، في ألفاظه ومعانيه وسياقه ، ويوازن

---

(١) راجع مقدمة إعجاز القرآن للباقلاني بقلم المحقق ، وانظر : البلاغة تطور وتاريخ : ص ١٠٣ — ١٢٠ ولاحظ الاختلاف في أسماء الكتب وسنوات الوفاة .

بين قصائد الشاعر الواحد ، وبين أكثر من شاعر ليدلل على شيوع هذه المعاني وإمكان تقليدها ، ومِنْ ثَمّ تنتشر في كتابه عبارات مثل : « واعلم أن هذا صالح جميل ، وليس من الباب الذي يقال : إنه متناه عجيب ، وفيه إلمام بالتكلف ، ودخول في التعمّل [1] »ويصف قول امرىء القيس عن الفرس إنه « قيد الأوابد » ، قائلاً : « هو مليح ، ومثله في كلام الشعراء وأهل الفصاحة كثير ، والتعمُّل بمثله ممكن [2] ، « فأما نهج القرآن ونظمه ، وتأليفه ورصفه ، فإن العقول تتيه في جهته ، وتَحَار في بحره ، وتضل دون وصفه [3] » ...

وليس لنا هنا اعتراض على المنهج ، ولا بد أن نعود إلى قضية الإعجاز حين نهتم بالفترة التاريخية التي انتعشت فيها ، فالحق أننا نبدأ بحوثنا ونحن نملك وجهة نظر ، ونجعل البحث تدليلا على وجهة النظر أو إثباتاً لصحتها .

ولكن ... كيف بدأت القضية ؟

كيف التقت الدراسات القرآنية بالدراسات البلاغية ، أو صارت بداية لها ورافداً من روافدها ؟

لنقرأ الآن خبراً عن ظروف وضع أول كتاب في مجاز القرآن ، وهو الذي ألفه أبو عبيدة مَعْمَر بن المثنى ، علاّمة أهل البَصرة في زمانه ، وقد ألفه سنة ١٨٨ هـ ، والخبر يتعلق بقول الله تعالى – في سورة الصافات : «أذلِكَ خيرٌ نُزُلاً أم شَجَرَةُ الزّقُّوم ، إنّا جَعَلْنَاهَا فتْنَةً للظّالِمينَ ، إنها شَجَرَةٌ تخْرُجُ في أصْلِ الجَحِيمِ ، طَلْعُهَا كأنّه رؤوسُ الشّياطِين » .

أما الخبر مرويا على لسان أبي عبيدة ، فيقول :

« أرسل إليّ الفضل بن الربيع في الخروج إليه سنة ثمان وثمانين ومائة ،

---

(١) إعجاز القرآن : ص ١٨١ .
(٢) السابق : ص ١٨٢ .
(٣) السابق : ص ١٨٣ .

فقدمت إلى بغداد واستأذنت عليه ، فأذن لي وهو في مجلس له طويل عريض ... ثم دخل عليّ رجل في زي الكُتّاب ، له هيئة ، فأجلسه إلى جانبي وقال له : أتعرف هذا ؟ قال : لا . قال : هذا أبو عبيدة علاّمة أهل البصرة ، أقْدَمْناه لنستفيد من علمه ، فدعا له الرجل وقرّظه لفعله هذا ، وقال : إني كنت إليك مشتاقا وقد سألت عن مسألة ، أفتأذن لي أن أعرفك إياها؟ فقلت : هات . قال : قال الله عز وجلّ : « طَلْعُهَا كأنّه رؤوسُ الشياطين » ، وإنما يقع الوعد والإيعاد بما عُرف مثله وهذا لم يعرف !! فقلت : إنما كلّم الله تعالى العرب على قدر كلامهم ، أما سمعت قول امرىء القيس :

أيقتُلُني والمَشْرَفِيُّ مُضَاجِعِي
ومسنُونَةٌ زُرْقٌ كأنْيابِ أغْوَالِ

وهم لم يروا الغول قط ، ولكنهم لما كان أمر الغول يَهُولُهُمْ أوعدوا به . فاستحسن الفضل ذلك ، واستحسنه السائل ، وعزمت في ذلك اليوم أن أضع كتابا في القرآن ، في مثل هذا وأشباهه ، وما يُحتاج إليه من علمه ، فلما رجعت إلى البصرة عملت كتابي الذي سميته المجاز » .

وحين نتأمل هذا الخبر سنجده يحدد أمامنا مسلكا معينا في تفسير القرآن ، وهو الاستعانة بالشعر لتوضيح بعض ألفاظه أو تعبيراته . وهذه الظاهرة امتدت لتتخذ لنفسها هدفا هو أن القرآن المعجِز جاء على سَنَن التعبير العربي الفصيح ، وأنه يعتمد على مُعجم معروف أو يمكن التعرف عليه بعرضه على التراث الأدبي المتمثل في الشعر .

ولهذا الموقف جذوره التاريخية التدريجية بالطبع ، فقد كان المسلمون في العصور الأولى يتحرجون من تقصي معاني القرآن أو القول بالرأي فيها ، ويكتفون بمايفهمون كل في حدود معرفته أو معرفة من يستفتيه ، وقصة عمر بن الخطاب

مع « الأب » في قوله تعالى : « وفاكهة وأبّا » معروفة ، فحين لم يهتد إلى معناها قال : ما عليّ ألا أعرف ما الأب ، ولكن الأمر لم يستمر على هـذا النحو — وهذا متوقع — فقد بدأت محاولات حيية تحاول أن تعرض ألفاظ القرآن على الشعر ، حتى قال ابن عباس : « الشعر ديوان العرب ، فإذا خفي علينا الحرف من القرآن الذي أنزله الله بلغة العرب رجعنا إلى ديوانها فالتمسنا معرفة ذلك منه . وقال : إذا سألتموني عن غريب القرآن فالتمسوه في الشعر فإن الشعر ديوان العرب [٢] » . ويجدر بنا أن نتأمل في هذا الاقتبـاس التعبير بـ « الحرف » و « الغريب » ، أي أن المقابلة بدأت في حدود الكلمات ، أو نوع معين منهـا ، هو الغريب ، ومن ثم فقد كان « مجاز القرآن » لأبي عبيدة بمثابة محاولة شاملة في هذا الباب ، فكما يرى المؤلف ، أن القرآن نصّ عربي ، وأن الذين سمعوه في البداية لم يحتاجوا إلى سؤال عن معانيه ما دام يجري على أصول التعبير العربي من زيادة وحذف وإضمار واختصار وتقديم وتأخير . ولكن الزمان اختلف وانتشرت العُجْمة ولانَت اللغة ، ومن ثم احتاج الأمر إلى اعادة نظر في قضية القرآن والشعر — على مستوى المفردات والتراكيب ، وبدأ أبو عبيدة من واقع خبرته بالأساليب العربية ، ولما كان هذا الاتجاه لا يبعد كثيرا عن « تفسير القرآن بالرأي » ، وهو الأمر الذي كان يتحاشاه كثير من المعاصرين له من اللغويين المحافظين ، فقد تعرض مسلك أبي عبيدة هذا لكثير من النقد ، فأثار الفرّاء — وقد وضع بدوره كتاب معاني القرآن — الذي تمنى أن يضرب أبا عبيدة لمسلكه في تفسير القرآن ، وأغضب الأصمعي ، ورأى أبو حاتم أنه لا تحل كتابة « المجاز » ولا قراءته إلاّ لمن يصحح خطأه ويغيره [٣] ...

ولكن .. ما معنى المجاز الذي أخذ مكانه في عنوان الكتاب ؟

(١) في أساس البلاغة : فلان راع له الحب وطاع له الأب ، أي زكا زرعه واتسع مرعاه ، ص ٩ .
(٢) أثر القرآن في تطور النقد الأدبي : هامش ص ٣٢ .
(٣) من مقدمة « مجاز القرآن » ص ١٦ ، ١٧ .

إلى عصر الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) لم يكن لفظ « المجاز » كمصطلح بلاغي محددا ، وإن عُرف معناه ، فيقول : إذا قالوا : أكله الأسد ، فإنما يذهبون إلى الأكل المعروف وإذا قالوا : أكله الأسْوَد ، فإنما يعنون النهش واللدغ والعض فقط . وقد قال الله عز وجل : « أيُحبُ أحدُكم أن يأكلَ لحم أخيه ميْتا » ويقولون في باب آخر : فلان يأكل الناس ، وإن لم يكن يأكل من طعامهم شيئا ... فمن هذه الأمثلة يتضح أن المجاز عند الجاحظ مقابل للحقيقة ، وأن الحقيقة تعني في مفهومه : استعمال اللفظ فيما وضع له أصلا ، كما أن المجاز عنده هو : استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي [١] .

أما عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) فأمر الحقيقة والمجاز عنده أكثر نضجا وتحددا ، يجملهما في عبارة واحدة ، « وأما المجاز فقد عوّل الناس في حدّه على حديث النقل ، وأن كل لفظ نُقل عن موضوعه فهو مجاز » وأشهر ما يجري عليه في الاستعارة والتمثيل ، وإنما يكون التمثيل مجازا إذا جاء على حد الاستعارة [٢] . وقد بحث ظاهرة التعبير المجازي في « أسرار البلاغة » بحثا شاملا ففرق بين المجاز اللغوي والمجاز العقلي ، وتتبع ظاهرة ادعاء الحقيقة في المجاز ، وظاهرة المجاز العقلي في القرآن ، وصلة التعبير المجازي بعقيدة المتكلم ، ثم قرر حقيقة مهمة ، ننقلها في هذا الاقتباس :

« المجاز مفعل من جاز الشيء يجوزه إذا تعداه . وإذا عدل باللفظ عما يوجبه أصل اللغة وُصف بأنه مجاز ، على معنى أنهم جازوا به موضعه الأصلي ، أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولا .

ثم اعلم بعد أن في إطلاق المجاز على اللفظ المنقول عن أصله شرطا ، وهو أن يقع نقله على وجه لا يُعَرّى معه من ملاحظة الأصل . ومعنى الملاحظة أن

---

(١) علم البيان : ص ١٣٥ ، ١٣٦ .

(٢) دلائل الاعجاز : ص ١٠٥ ، ١٠٦ وانظر أيضا ص ٢٨٦ وإشارته الى المجاز العقلي .

الاسم يقع لما تقول إنه مجاز فيه بسبب بينه وبين الذي تجعله حقيقة فيه ، نحو أن اليد تقع للنعمة ، وأصلها الجارحة ، لأجل أن الاعتبارات اللغوية تتبع أحوال المخلوقين وعاداتهم وما يقتضيه ظاهر البنية وموضوع الجبِلّة ، ومن شأن النعمة أن تصدر عن اليد ، ومنها تصل إلى المقصود بها والموهوبة هي منه . وكذلك الحكم إذا أريد باليد القوة والقدرة ، لأن القدرة أكثر ما يظهر سلطانها في اليد ، وبها يكون البطش والأخذ والدفع والمنع والجذب والضرب والقطع ، وغير ذلك من الأفاعيل التي تخبر فضل إخبار عن وجوه القدرة وتنبىء عن مكانها ، ولذلك تجدهم لا يريدون باليد شيئا لا ملابسة بينه وبين هذه الجارحة بوجه .

ولوجوب اعتبار هذه النكتة في وصف اللفظ بأنه مجاز ، لم يجز استعماله في الألفاظ التي يقع فيها اشتراك من غير سبب يكون بين المشتركيْن ، كبعض الأسماء المجموعة في الملاحن ، مثل أن الثور يكون اسما للقصعة الكبيرة من الأقط ، والنهار اسم لفرخ الحُبارى ، والليل لولد الكروان ، كما قال (من المتقارب) :

أكلت النهار بنصف النهار وليلا أكلت بليل بهيم

وذلك أن اسم الثور لم يقع على الأقط لأمر بينه وبين الحيوان المعلوم ، ولا النهار على الفرخ لأمر بينه وبين ضوء الشمس أدّاه إليه وساقه نحوه .

والغرض المقصود بهذه العبارة – أعني قولنا المجاز – أن نبين أن للفظ أصلا مبدوءا به في الوضع ومقصودا ، وأن جريه على الثاني إنما هو على سبيل الحكم يتأدّى إلى الشيء من غيره ، وكما يعبق الشيء برائحة ما يجاوره وينصبغ بلون ما يدانيه ، ولذلك لم ترهم يطلقون المجاز في الأعلام إطلاقهم لفظ النقل فيها ، حيث قالوا : العلم على ضربين : منقول ومرتجل . وأن المنقول منها يكون منقولا عن اسم جنس كأسد وثور وزيد وعمرو ، أو صفة كعاصم وحارث ، أو فعل كيزيد ، ويشكر ، أو صوت كَبَبّه ، فأثبتوا لهذا كله

النقل من غير العلمية إلى العلمية ، ولم يروا أن يصفوه بالمجاز فيقولوا مثلا إن « يشكر » حقيقة في مضارع شكر ومجاز في كونه اسم رجل ... [1] » .

لقد مضينا مع « المجاز » في حدّه البلاغي ، لنعرف حدود الإطار الذي تحرك فيه أبو عبيدة ، ويمكننا الآن أن نقول إنه تلمّس أوجه المجاز في القرآن . في حدود المعنى اللغوي لكلمة مجاز ، فهو عنده ليس المقابل للحقيقة ، وإنما المجاز يعني الانتقال بوجه عام ، ومنه التجوز في الشيء أي الترخص فيه ، ومِنْ ثَمَّ استعرض سور القرآن بترتيبها متلمسا وجوه الانتقال في التعبير من وجه لآخر ، كالانتقال في التشبيه من وجه الشبه المعروف إلى وجه آخر غير معروف أو مألوف ، كما في « طَلْعُهَا كأنه رؤوس الشياطين » ، والتغيير في مدلول الاستفهام ، وهو في ذلك كله يحاول أن يضع صور التعبير القرآني في مقابل صور التعبير العربي شعرا ونثرا ، ويبيّن ما فيها من التجاوز أو الانتقال من المعنى القريب أو التركيب المعهود للألفاظ والعبارات إلى معان وتراكيب أخرى اقتضاها الكلام [2] .

ونقتبس هذه الفقرة لتدل على طريقة أبي عبيدة في كتابه :

« واستعينوا بالصَّبرِ والصلاةِ وإنها لكبيرةٌ إلاّ على الخاشعين » العرب تقتصر على أحد هذين الاسمين ، فأكثره : الذي يلي الفعل . قال عمرو بن امرئ القيس من الخزرج :

نحن بما عندنا وأنت بما ... عندك راضٍ والرأي مُخْتَلِفْ

الخبر للآخر ، وفي القرآن مما جعل معناه على الأول قوله : « وإذا رأوا تجارةً أو لهوا انفضّوا إليها » ، « الخاشعون » : المُخْبِتونُ المتواضعون .

« الذين يظنّون أنهم مُلاَقُو ربهم » معناها : يوقنون ، فالظن على وجهين :

---

(1) أسرار البلاغة : ص ٣٦٥ ، ٣٦٦ .

(2) أثر القرآن في تطور النقد الأدبي : ص ٤٤ ، ٤٥ .

يقين، وشك ، قال دريد بن الصمة :

فقلت لهمُ ظنّوا بألفيْ مُدَجّجٍ سَرَاتُهُمُ في الفارسيِّ المُسَرَّدِ

ظنوا : أي أيقنوا :

فلما عَصَوْني كنتُ منهم وقد أرى غَوَايَتَهُمْ وأنني غيرُ مُهْتَدِ

أي حيث تابعتهم ، وجعله يقينا [1] .

وهكذا نجد الهدف محددا بتفسير بعض المفردات والتراكيب ، من خلال الاستشهاد بالشعر وما أثر من النثر القديم ، وهذا الاسلوب الذي بدأ في سبيل التوضيح لبعض الالفاظ والإقناع بأن التعبير القرآني مألوف يجري على سنن العربية ، انتهى إلى حوار جدلي بين القرآن والشعر القديم ، في « قضية الإعجاز » هدفه أن يظهر تضاؤل هذا الشعر حين يقاس إلى اساليب القرآن،ولا شك أن البداية والنهاية تعطي مغزى مهما بالنسبة لنوعية الجمهور أو المجتمع الذي تخاطبه فالذين خاطبهم أبو عبيدة غير الذين خاطبهم الباقلاني مثلا .

ولسنا نحتاج إلى الاطالة في التعرض لكتاب « معاني القرآن » للفَرّاء ، وقد رأينا غضبه لمسلك أبي عبيدة ، ومن الطبيعي أن يتجنب ما أغضبه ، فضلا عن أنه نحوي ،ومن ثم سيهتم بالجوانب اللغوية والنحوية والقراءات أكثر من سابقه، وقد يبين أسباب النزول ، أما أسلوبه في التفسير فهو شرح الآية بالآية ، ثم بالحديث النبوي ، ثم يأتي الشاهد الشعري أو المثل أو الكلام الفصيح في النهاية ، والشواهد الشعرية عنده قليلة ، ولايجعلها تتولى تفسير الآيات تفسيرا مباشرا ، ولا يحتج على معنى الآية بمعنى البيت ، لكنه يأتي به لتوضيح المعنى اللغوي الذي لا شبهة وراءه . وقد يدفعه هذا إلى الأخذ بظاهر اللفظ ، ففي الآية : « تدعو من أدْبَر وتولّى » ، والإشارة إلى جهنم ، يشرحها هكذا : « تقول للكافر يا

---

(١) مجاز القرآن : جـ ١ ص ٣٩ ، ٤٠ .

كافر يا منافق إليّ ، فتدعو كل واحد باسمه » ولا يرى الفراء أن الدعاء هنا مجازي بالنسبة لجهنم ، وهو دعاء معنوي بلسان الحال لا بالقول واللسان [1] .

ومع عمومية الاهتمام في كتابي أبي عبيدة والفراء ، فإنهما كانا بداية مناسبة لقضية الإعجاز كما بينا ، وبداية مناسبة لتوجيه الانتباه لكثير من المباحث التي صارت جزءا من علم البلاغة ، ففكرة المجاز بصفة عامة هي المحور الاساسي الذي يدور حوله بحث أبي عبيدة ، وقد تعرض من خلالها للتشبيه والاستعارة والكناية ، وهي عُمُد علم البيان . وتعرض للإيجاز بنوعيه : إيجاز القَصر وإيجاز الحَذْف ، والإطناب ، وهو من مباحث علم المعاني . ولَمَسَ مسائل من البديع ، كالالتفات .

أما كتاب الفراء فالكناية تحتل فيه مكانا بارزا ، وهي واضحة في كتابه لأنها ضرورة تعبيرية ، للتعبير عما لا يُراد إظهاره للناس لنبوِّه عن الذوق . أو لما فيه من كشف عن أمر غير مستحب كشفه ، أو لمحاولة التأنق والاغراب في التعبير . كما يشير إلى التشبيه أو المثل ، وهما من أقدم الاصطلاحات التي ظهرت في الدراسات القرآنية دالة على الصورة البيانية ، وتكلم عن الاستعارة ، كما تكلم عن المجاز في حدود المعنى اللغوي كما كان الحال عند أبي عبيدة . وقد يتطرق إلى المعنى البلاغي ، فيقول في الآية : « فسنيسره للعسرى » فهل في العسرى تيسير ؟ فيقال في هذا إجازته بمنزلة قوله تبارك وتعالى : « وبشر الذين كفروا بعذاب أليم » والبشارة في الأصل على المفرح والسار . فإذا جمعت في كلامين هذا خير وهذا شر جاز التيسير فيهما جميعا . [2] وهكذا يفسر الآية بآية ويتحرك في أضيق الحدود ، لكنه في الوقت نفسه كان — مع سابقه — بداية لرافد لا يستهان به من روافد النقد الأدبي والبلاغة العربية .

وأخيرا . . . وبعد فترة توقف في التأليف حول المجاز إلى فهم التعبير

---

(١) أثر القرآن في تطور النقد الأدبي : ص ٥٠ — ٥٣ .
(٢) السابق : ص ٤٩ — ٥٨ .

القرآني ، يأتي الكتاب الثالث ، بعد كتابي أبي عبيدة والفراء ، وهو : « تأويل مشكل القرآن » لابن قتيبة الدينوري (ت ٢٧٦ ه) الذي سنتعرف عليه أكثر من خلال كتابه الشهير في مجالي النقد والأدب « الشعر والشعراء » وإن لم يمثل هذا الكتاب الأخير كل جهده في مجال الأدب واللغة ، فله أيضا « عيون الأخبار » و « المعاني الكبير » وغيرهما . وهذه العلاقة العريضة بالأدب ، مع اختلاف العصر ، إذ هو متأخر عن سابقيه بعدة أجيال ، ستجعله أكثر تسامحاً في اللجوء إلى الشعر ، وهذا يعني أنه سيكون أقرب إلى اسلوب أبي عبيدة ، فلم ينصرف همه إلى تفسير الآيات أو إظهار مناسباتها التاريخية ، وإنما وقف عند الأسلوب وراح يبين ما فيه من إعجاز وروعة في التعبير ، ويحاول — كما فعل أبو عبيدة من قبل ، وكما سيفعل كل من يتعرض لقضية الإعجاز من بعد — أن يستشهد بالشعر القديم ليؤكد أن التعبير القرآني ليس خارجا على تقاليد وأصول التعبير العربي ، وأنه برغم ذلك متميز لا يمكن محاكاته ، فيذكر قوله تعالى للسماء والارض : « ائتيا طوعا أو كرها قالتا أتينا طائعين » فيقول : « لم يقل الله ولم تقولا ! وكيف يخاطب معدوما ؟ وإنما هذا عبارة لكوّنّاهما فكانتا ، كما قال الشاعر عن ناقته :—

تقول إذا درأْتُ لها وضيني	أهذا دينه أبداً وديني
أكلَّ الدهرِ حِلٌّ وارتحال	أما يبقي عليّ ولا يقيني

وهي لم تقل شيئا من هذا ، ولكنه رآها في حال من الجهد والكلال ، فقضى عليها بأنها لو كانت ممن تقول لقالت مثل الذي ذكر » . ومثل هذا التعليق يتبع به قوله تعالى : « يومَ نَقُولُ لجهنّمَ هل امتلأْتِ وتقولُ هلْ من مَزِيد » وتأويله هنا لاينافي إيمانه بأن الله قادر على إنطاق هذه الكائنات .

وقد فرّق ابنُ قتيبة بين المجاز والكذب ، فالمجاز يمضي على مألوف التعبير العربي ، ويفهم من السياق ، فقوله تعالى : « فَوَجَدَا فيها جِداراً يُريد أن ينقضّ » لا كذب فيه ، « ولو قلنا للمنكر لقوله : « جدارا يريد ان ينقض»

كيف كنت أنت قائلا في جدار رأيته على شفا انهيار ، رأيت جدارا ماذا ؟ لم يجد بُدّاً من أن يقول : جدارا يهم أن ينقض . أو يكاد أن ينقض . أو يقارب أن ينقض . وأيا ما قال فقد جعله فاعلا ، ولا أحسبه يصل إلى هذا المعنى في شيء من لغات العجم ، إلا بمثل هذه الألفاظ . وأنشد السجستاني عن ابي عبيدة في مثل قول الله : « يريد أن ينقض » :

يُريد الرمحُ صدْرَ أبي بَــراءٍ ويرغب عن دماء بني عقَيــلِ

وأنشد الفرّاء :

إن دهرا يلف شملي بجمــــل لزمانٌ يهم بالإحســــــان

والعرب تقول : بأرض فلان شجر صَاحَ ، أي طال ، لما تبين الشــجر للناظر بطوله ، ودل على نفسه ، جعله كأنه صائح ، لأن الصائح يدل على نفسه بصوته .

وقد ظهرت دراسات أخرى تحت هذا المنحى نفسه ، أي التوقف عنــد التعبيرات المجازية أو الاستعمالات الغامضة ، ولكن الأمر مالبث أن تجاوز هذا الفهم للمجاز على الرغم من توسعه إلى بحث أكثر شمولا في الصورالفنيــة والأسلوب بعامة ، كما تجاوز «المشكل والغريب» ، إلى محاولات أكثر شمولا وأعظم خطرا ، وأقوى صلة بمناهج النقد الأدبي ، ونعني قضية الإعجاز القرآني ، في مقابل الموازنة بأسلوب الشعر العربي بأفكاره وتراكيبه وشكله الفني .

***

على أن قضية الإعجاز تظل فرعا من أصل عنــد المتأمل لتطور الدراسات البلاغية ،والاتجاهات والروافد التي أثرت في منهجها وقضاياها ، فمن الحق ما أشار إليه أمين الخولي من اتجاه البحث في البلاغة إلى اتجاهين مختلفين ، ويشير إلى أن القدماء أنفسهم أحسوا بذلك منذ عهد غير قريب ، أما الاتجاهان فيسميهما « المدرسة الأدبية » ، و « المدرسة الكلامية » في البحث البلاغي .

وستكون المدرسة الأدبية مرتبطة بالذوق الخاص أولا ، والاعتماد على المأثور من الشعر والنثر ثانيا ، وتلمُّس مناحي الذوق العربي الموروث من خلال تقصي الصور والأمثلة والموازنة بينها . . . أخيرا .

أما خصائص المدرسة الكلامية ، المنبعثة عن الفكر الإسلامي بعامة، وبجهود المتكلمين والمفسرين فتتميز بالتحديد اللفظي والروح الجدلية، والعناية بالتعريف الصحيح ، والحرص على القاعدة المحددة ، مع الإقلال من الشواهد الأدبية ، والاعتماد على المقاييس الفلسفية من خلقيات وطبيعيات ونحوها، وعلى القواعد المنطقية في الحكم بحسن الكلام وجودته ، أو بقبحه ورداءته . (1)

وقد تقصى أحمد مطلوب ملامح هذه المدرسة الكلامية ، وحصر جهود وأشخاص ممثليها في مراحل نمو « البلاغة» من إحساس إلى مسائل جزئية إلى علم مستقل بمسائله وقضاياه ، فأشار إلى الغرض الديني ، ثم تتبعه في تشعبه بين المتكلمين المهتمين بالإعجاز والمفسرين ، ثم الأصوليين ، مسجلا ملامح التطور في هذه الدراسات على مدار قرون عديدة (2).

ونشير أخيرا الى ملاحظتين :

الأولى : أن محمد مندور أشار إلى هذه المدرسة الكلامية ، ولكن زاوية رؤيته لها كانت أكثر اهتماما بالمنهج الذي تنتهجه ؛ وهو منهج تقريري ، يعتمد – كما أشار أمين الخولي – على التعاريف والتقاسيم ، ونشير إلى خاصة أساسية في هذا المنهج ، وهي أنه يبدأ بالتعريف والتقسيم ثم يشكل المادة بهذا الإطار المسبق، ويقبل وينفي من خلال تعريفه وتقسيمه غير عابىء باستقصاء المادة وحصرها وتحليلها ، لتفرض – بذاتها – تعريفها وتقسيمها، وقد لا تؤدي إلى تعريف أو تقسيم ، وهو ما تفعله المدرسة الأدبية الذوقية. ومِنْ ثَمَّ ، يسمي

(1) مناهج تجديد : ص ١٢٥ ، ١٢٦ .
(2) مناهج بلاغية : انظر الفصلين : الأول والثاني .

مندور هذا المنهج التقريري بالنزعة التعليمية ، ويجعلها الفارق الحق بين المنهج النقدي ، الذي يعتمد على التحليل ، والمنهج البلاغي الذي يعتمد على التعليم[1] .

والملاحظة الثانية : أننا حين ركزنا جهد العرض في هذه الفقرة عـــلى قضية الإعجاز والتمهيد الذي سبقها في البحث في قضية المجاز ، مع ما تبع ذلك من جوانب بلاغية مباشرة ، وشرح الألفاظ والمعاني القرآنية بالشعر ، إنما كنا في الحقيقة نضع تحت الضوء الجانب الخصب ، ونهمل الجانب العقيم في علاقة العلوم الدينية بالبلاغة ، فعلى حين أثمرت قضية الإعجاز سلسلة من الموازنات الجيدة التي أفادت النقد الأدبي كاتجاه متميز بين اتجاهاته ، نجد البلاغة بجهود المتكلمين والمتفلسفين قد تحولت إلى قواعد جافة ومبادىء جامدة ناضبة الذوق رديئة التمثيل والتطبيق . فكانت بحق بداية النهاية بالنسبة لوضع البلاغة بين العلوم المرحلية التي توقفت ولم يعد لها مكان بين فنون الأدب والنقد الحديث ، وهي بالفعل تُدرس الآن كعلم تاريخي ، أي في إطارها الزمني القديم ، وهذا يعني عجزها عن التطور والتلقي الإيجابي للأشكال الفنية المعاصرة ، كالمسرحية ، والقصة ، وما نتج عن امتزاجهما من أشكال مستحدثة . وهذا ما يجعلنا ننادي بعودة البلاغة إلى بدايتها أو مكانها الصحيح ، كما عبّرنا في صدر هذا الكتاب ، أي أن تُجَرَّد إلى أصول جمالية ، وبذلك تصير بابا من أبواب النقد النظري .

ثالثا : قضايا لم يتابعها النقد

الأثر الشامل الذي أرساه الإسلام في الحياة العربية غيّر صورة المجتمع ، كما غيّر الكثير من أفكاره ، وزكّى عنصر الطموح في النفس العربية ، ومن ثم انعكست هذه التغيرات على الفن الشعري ، كما انعكست على اخلاقيات المجتمع فكان موقف النقد متوافقاً مع الاتجاه الأخلاقي العام ، وكانت الدراسات القرآنية ، واهتمامها بالتعبير المجازي سببا من أسباب نشأة علم البلاغة ، الذي استقل بمباحثه بعد ذلك ، وصارت قضية الإعجاز من أهم قضاياه ، على نحو ما قدمناه .

---

(١) النقد المنهجي عند العرب : ص ٣٢٢ — ٣٢٥ .

وقد كان للدين الجديد آثاره السلبية على فنون من القول كانت موجودة في الجاهلية ، وأصبحت تتعارض مع أهداف الإسلام ، وقد عرفنا من قبل أن النبي — عليه السلام — وخلفاءه كانوا ينهون عن رواية الشعر الذي يحمل ذكريات التناحر والعصبية بين القبائل التي أسلمت . وقد امتد التحرج إلى لون آخر من الشعر هو الذي ورد فيه ذكر الأصنام والأوثان والشعائر التي تحيط بتلك العبادة . إن ابن الكلبيّ في « كتاب الأصنام » يضع أمامنا أول محاولة لتفسير العلاقة التاريخية بين العربي — في مكة — والوثنية ، ويورد عشرات الأبيات والمقطّعات الشعرية التي فيها ذكر لهذه الوثنية وطقوسها ، مثل قول المتلمس في هجائه عمرو ابن المنذر :

أطرَدْتَني حَذَرَ الهجاء ،ولا واللات والأنصاب لا تَئِلُ [1]

وزهير أبن أبي سلمى ، يذكر العِتْر ، وهو الذبيحة التي تقدم للأصنام ، أو مكان ذبحها ، يقول :

فزلّ عنها وأوفى رأس مرقبة كمنصب العتر دمّى رأسهالنّسك

فصحيح أن الدين — كفكرة — كان يجتاز أزمة قبيل الإسلام ، كما قدمنا ، ولكن لا نشك في أن الآثار الدينية الجاهلية في الشعر تتجاوز هذا القدر الذي رواه ابن الكلبي ، وضاع حين أهملت روايته ، وقد تدل عبارة ابن الكلبي «لم تحفظ العرب من أشعارها إلاّ ما كان قبيل الإسلام» [2] ، على أن تاريخ الوثنية لا يتناسب في امتداده مع ما حفظت العرب من الشعر ، بما فيه الشعر الذي حوى ملامح وثنية ، وستكون ضئيلة لقربها من عصر الإسلام ، ويلحق بالشعر الذي ظهرت فيه ملامح الوثنية سجع الكهان ، ومن الطبيعي أن يختفي باختفاء الكهانة ذاتها ، فلم يعد لها مكان في ظل الدين الجديد ، ولكن ما يستحق

(١) كتاب الأصنام : ص ١٠ وانظر تعليلاته ص ٣ — ٦ وهي تحتاج إلى مناقشة .
(٢) السابق : ص ٧ .

التأمل حقا هو اختفاء السجع في أسلوب التعبير الفني ، في مجالات الخَطابة والوصايا وكتب العهود ، وما إلى ذلك من أغراض الكتابة النثرية ، بتأثير هذه الصحبة القديمة ، فلم يؤثر عن النبي أنه كان يسجع ، بل إنه كره من محدثه أن يسجع كسجع الكهان ، أي أن يعتمد على التنغيم والعبارات الغريبة ، والإيقاع الذي تولده الجمل القصار ، وإلاّ فإن السجع منتشر في القرآن ، ولكن لا تكلف فيه ولا غموض .

وكذلك اختفت — في صدر الإسلام — المنافرات ، التي تقوم بين شخصين يحاول كل منهما — أمام حَكَمٍ يختارانه — أن يذكر فضائله ومثالب الآخر . فالإسلام الذي أقر المساواة في البشرية وقصر الأفضلية على الدين ، لن يسمح بمثل تلك الوسائل الجاهلية التي ارتبطت بنزعة الهجاء ، و اختفت باختفائه ، ويمكن أن نقول إنها عادت معه أيضا ، وسيسمح العصر الأموي بعودة المنافرات في صورة مُحَوَّرة ، بل إن بعض الخلفاء والتابعين سيكونون طرفا فيها ، كما سنرى .

ومن الآثار السلبية للعقيدة الجديدة أيضا ما أدت إليه بدوافع التطور السياسي والاجتماعي من شيوع النحل في الشعر المنسوب إلى الجاهلية . فبدوافع دينية وسياسية امتدت الفتوح فراح ضحيتها فريق من الرواة ، وأذكى نجاحها طموح العربي من أبناء الجزيرة ، الذي يريد أن يسحب طموحه على ماضيه الجاهلي أيضا ، فبدأ يضع الشعر على لسان أسلافه ، يعظم شأنهم ويعلي مآثرهم . وقد تعرض طه حسين [1] لأثر السياسة والدين في نحل الشعر ، وبالنسبة للعنصر الأول يلح إلحاحا شديدا على أثر العصبية القبلية واعتزاز العرب بعنصرهم في ظاهرة الانتحال ، ويتعدد تأثير الدين في الظاهرة ذاتها ، فهناك الشعر المنسوب إلى الجن ، وإلى الإنس في الجاهلية ، مبشرا بميلاد النبي أو ظهوره أو انتصاره ، والشعر الذي يتصل بتعظيم بني هاشم وإظهار مكانتهم وعلو نسبهم ، والشعر

(١) في الأدب الجاهلي : ص ١١٦ — ١٤٧ .

الذي يروي شيئا من أخبار الأمم البائدة ، والشعر الذي يفسر الألفاظ والأساليب القرآنية ليقنع غير العرب بأن القرآن كتاب عربي مطابق في ألفاظه للغة العرب ، وتنافس العلماء في التظاهر بالإحاطة في تفسير القرآن ورواية اللغة بمحفوظهم الشعري . . . فتلك الأسباب وغيرها كانت وراء نحل الشعر . مما حدا بالقدماء — بعد عصر الانتحال وهو عصر التدوين — أن يَشُكُّوا في بعض ما أضيف إلى الجاهلية من شعر ، وسنرى موقف ابن سَلاّم من هذه القضية ، وهو ما توسع فيه طه حسين وحاول إرساءه على أسس نظرية وعلل تاريخية .

أما التغيير الإيجابي الذي حدث في فنون القول ولم يتابعه النقد ، فيتمثل أولا في الأثر العام الذي أدخله القرآن على لغة العصر . وأول ملامح هذا الأثر أنه جمع العرب على لهجة قريش ، بعد أن كانت هذه اللهجة تسود بين قبائل الشمال — أو العدنانية — دون الجنوب — أو القحطانية ، وهذه السيادة في الشمال كانت مرتبطة بالتعبير الفني ، أي بالشعر والخطابة وما إليهما ، أما اللغة اليومية فقد استقلت بها القبائل على درجات من الاستقلال تتناسب والقرب من مكة ، وثاني الملامح أن العربية صارت بالقرآن لغة غنية بالمعاني الروحية والفكرية التجريدية معا ، بعد أن كانت ترتبط بالمحسوسات ، ولا تتعمق الجوانب النفسية والفكرية [1] . وثالث الملامح أن الأسلوب القرآني ببقائه واستمراره على مستوى واحد وبعده عن التوعر والخشونة التي تعتمد على الغريب في معناه والمتنافر في تكوينه الصوتي ، قد وضع أساسا جديدا لمعنى الفصاحة ، نرى آثاره المباشرة في ما أثر عن النبي من أحاديث وخطب ، وفي خطب الصحابة والخلفاء ووصاياهم وكتب عهودهم [2] .

وحين نمضي إلى دائرة أكثر تحددا ، وهي تطور أشكال فنية نثرية بأثر

---

(١) فضلا عن إضافة مفردات اكتسبت معاني جديدة ، كالإسلام والفرقان والصلاة ... الخ .
(٢) العصر الإسلامي : ص ٣٠ — ٣٤ .

من الدين الجديد ، سنجد ذلك ماثلا في الخطابة ، والكتابة وتعدد أغراضها ، والقصة .

والعرب خطباء منذ الجاهلية ، والخطابة من أعز الفنون التي أعتبروهـا ميزة لهم على سائر الأمم ، وعبارة الجاحظ — في هذا المعنى — مشهورة ، وفيها يقول بعد نماذج واحتجاجات عديدة :

« وجملة القول أنا لا نعرف الخطب إلاّ للعرب والفرس . فأما الهند فإنما لهم معان مدوّنة ، وكتب مخلدة ، لا تضاف إلى رجل معروف ، ولا إلى عالم موصوف ، وإنما هي كتب متوارثة ، وآداب على وجه الدهر سائرة مذكورة . ولليونانيين فلسفة وصناعة منطق ، وكان صاحب المنطق نفسه بكيّ اللسـان ، غير موصوف بالبيان ، مع علمه بتمييز الكلام وتفصيله ومعانية ، وبخصائصه .

وهم يزعمون أن جالينوس كان أنطق الناس ولم يذكروه بالخطابة ، ولا بهذا الجنس من البلاغة ، وفي الفرس خطباء ، إلاّ أن كل كلام للفرس ، وكل معنى للعجم، فإنما هو عن طول فكرة وعن اجتهاد ورأي وطول خلوة،وعن مشاورة ومعاونة ، وعن طول التفكر ودراسة الكتب وحكاية الثاني علم الأول، وزيادة الثالث في علم الثاني ، حتى اجتمعت ثمار تلك الفكر عند آخرهم . وكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال ، وكأنه إلهام ، وليست هناك معاناة ولا مكابدة ، ولا إجالة فكر ولا استعانة ، وإنما هو أن يصرف همه إلى الكـلام وإلى رجز يوم الخصام ، أو حين يمتح على رأس بئر أو يحدو ببعير ، أو عنـد المقارعة أو المناقلة ، أو عند صراع أو في حرب ، فما هو إلا أن يصرف همه إلى جملة المذهب ، وإلى العمود الذي إليه يقصد ، فتأتيه المعاني أرسالا ، وتنثال عليه الألفاظ انثيالا ، ثم لا يقيده على نفسه ، ولا يدرسه أحد من ولده »[1] .

فالجاحظ يريد أن يجعل الخطابة إحدى الغرائز الفطرية في الجنس العربي ،

---

(١) البيان والتبيين : ج ٣ ص ٢٧ ، ٢٨ .

وهذه قضية تقبل الكثير من المناقشة ، وفي حرصه على إظهار ذلك ذكر دواعيها الاجتماعية ، وهذه الدواعي تخص العصر الجاهلي دون غيره . أما الخطابة الإسلامية فقد اختار لها مكانا آخر من الجزء الثاني من كتابه ، ولكن التساؤل الذي لا مفر منه الآن : إذا كانت الخطابة بهذه الدرجة من العفوية والانتشار والأهمية في حياة العربي ، كيف تجاهلها النقد قبل العصر الأموي الذي سيكون من نصيبه أن يسجل ملاحظات أولية على بعض الخطباء ، الذين سيشهد أواخر عصر الخلفاء بعضهم مثل زياد بن أبيه ، ومعاوية وغيرهما . وهكذا يمضي العصر الجاهلي وصدر الإسلام دون أية تعقيبات على الخطب أو على الخطباء ، إلى أن جاء الجاحظ فسجل لنا بواكير المحاولة .

وحين جاء الإسلام استجدت أغراض جديدة للخطابة ، فمع المعرفة بخطبة النكاح ، التي أخذت طابعا إسلاميا ، ظهرت الخطابة الدينية في الجمعة والعيدين ، والخطابة السياسية التي أصبحت تتجه إلى محاجّة الخصم وإلزامه الرأي ، وهو ما يسمى بالخطابة الاستشارية ، كخطب يوم السقيفة للنظر فيمن يولى أمر المسلمين بعد الرسول ، وكاستطلاع علي بن أبي طالب رأي أصحابه في المسير لحرب معاوية بالشام ، ويمكن أن يعد منها — من ناحية المظهر — ما كان من معاوية في عقد البيعة لابنه يزيد . أما الخطابة القضائية — كما نعرفها الآن في المحاكم — فلم يعرفها العرب [1] .

الخطابة — مع ظهور الإسلام — قد استجدت لها دواع لم تكن معروفة ، وقد استدعى هذا التطور في الغرض تطور آخر في الشكل ، كالاستهلال بحمد الله ، والاستشهاد بالقرآن والحديث ، والاهتمام بالمقدمة بحيث تدل على الغرض العام من الخطبة ، والخاتمة كإجمال لأهم ما اشتملت عليه ، وقد تنتهي بالاستغفار والدعاء للخطيب والسامعين ، وكذلك ظهور المصطلحات الإسلامية والاهتمام بالتدرج المنطقي في طرح الفكرة أو القضية ، والإضعاف من شأن

---

(١) النقد الأدبي الحديث : ص ٢٠٥ .

السجع بصفة عامة ، ويمكن العودة إلى نصوص خطبة الوداع للرسول عليه السلام ، وخطبة السقيفة لأبي بكر ، وخطبة الصلاة لعمر بن الخطاب ، والخطب الكثر لعلي بن أبي طالب ، وبخاصة خطبه في الحض على الجهاد ، لنتبين هذه الملامح الفنية مع وضوح النزعة الإنسانية العميقة لديهم جميعا [1] .

ويمكن اعتبار « الوصايا » لونا من الخطابة أو قريبا منها ، وقد ظهرت فيها الملامح الإسلامية بالطبع ، وصار الخليفة إذا أحس قرب منيته يوجه وصيته لجمهور المسلمين وللخليفة من بعده ، ويوصي قادة الجيش في منطلقهم للحرب أو لتولي المناصب المختلفة [2] ، واختفت الوصية للابن أو كادت ، أي أن الإسلام وضع الشخصية العامة مكان الاهتمام الفردي ، وحين أوصى عليٌّ ابنه الحسن أوصاه في ظروف معينة ، يحدد له السلوك الواجب تجاه قاتله وما يحيط بذلك من أمور عامة . وسنرى أن الوصايا ذات الطابع الشخصي التي يوجهها الأب لابنه ستعود مع عودة النزعة الفردية والقبلية في العصر الأموي .

وفي أواخر عصر صدر الإسلام ظهرت المنافرات من جديد ، وإن تحورت بما يناسب التطور والغاية ، فلم تعد تقال وجها لوجه بين يدي الحكم ، وربما ظهرت في المراسلات المكتوبة أولا ، ولم يعد هدفها مجرد الاستعلاء أو الشهرة وإنما أصبحت سلاحا من أسلحة السياسة ، لقهر الخصم ومآزرة النصير ، فهذا نوع من الهجاء السياسي الذي ظهر حين تعارضت الغايات ، وربما كانت أول محاولة في هذا الصدد ما نسب إلى عبد الرحمن بن حسان بن مُلَيْل من ابيات يرفض فيها بعض تصرفات عثمان بن عفان يقول :

أحلف بالله جهد اليمين ماترك اللهُ أمرا سُدَى
ولكن خُلِقت لنا فتنةً لكي نُبتلى فيك أو تُبتلى

---

(١) فن الخطابة وتطوره عند العرب . راجع النماذج وتحليلها : ص ٧٢ — ١٥٨ .

(٢) انظر مثلا : رسالة عمر الى أبي موسى الأشعري في القضاء : البيان والتبيين ج ٢ ص ٤٨ — ٥٠ .

دعوتَ الطريدَ فأدنيْتَه	خلافا لسُنّة من قد مضى
وأعطيت مروان خمس العبا	د ظلما لهم ، وحميت الحِمَى
وما لاً أتاك به الأشعري	من الفيء أعطيتَه من دنا
وإن الأمينين قد بيّنا	منار الطريق عليه الهدى
فما أخذا درهما غيلَةً	ولا قسما درهماً في هوى [1]

وإن غلب على الظن أن هذه الأبيات وُضعت إبان الصراع بين الأمويين وخصومهم من الشيعة والزبيريين ، بعد أن استولى الأمويون على السلطة وفرضوا الأمر الواقع ، فهذا الحصر الشامل للتصرفات التي نسبت إلى عثمان — رضي الله عنه — وكانت سبباً في الثورة عليه لا يتمّ في عهده ، وإنما يُصنع لهدف محدد هو سياسي في صميمه ، للتشهير بالخصوم . ومثل هاتين الرسالتين ، وقد أورد الجاحظ نصهما . قال :

«كتب معاوية إلى قيس بن سعد ، وهو والي مصر لعلي بن أبي طالب رضي الله عنه :

أما بعد فإنما أنت يهودي بن يهودي ، إن ظفر أحب الفريقين إليك عزلك واستبدل بك ، وإن ظفر أبغضهما إليك قتلك ونكّل بك . وقد كان أبوك وَتَر قوسه ورمى غير غرضه ، فأكثر الحز وأخطأ المفْصل ، فخذله قومه ، وادركه يومه ، ثم مات طريدا بحوران . والسلام. فكتب إليه قيس بن سعد :

أما بعد فإنك وثن بن وثن ، دخلت في الإسلام كرها ، وخرجت منه طوعا ، لم يقدم إيمانك ولم يحدث نفاقك . وقد كان أبي رحمه الله وتر قوسه ورمى غرضه ، فشغب عليه من لم يبلغ كعبه ، ولم يشق غباره . ونحن بحمد الله

---

(١) الأغاني : ج ٦ ص ١٢٢ ، ١٢٣

أنصار الدين الذي خرجت منه ، وأعداء الدين الذي دخلت فيه . والسلام »[1] .

فهذه المهاجاة بالآباء هي ما نهى عنه الإسلام ، الذي يذكر كمقياس لمكان الرجل ، وان كانت الأهداف السياسية هي الغرض الحقيقي .

ومن الواضح ، في هذه المنافرة ذات الشكل المختلف ، أنها تبودلت كتابة كما وجهت رسالة عمر أو وصيته إلى أبي موسى الأشعري كتابة ، والاتجاه إلى الاهتمام بالكتابة ، اتجاه إسلامي بدأه الرسول حين اتخذ كتابا للوحي ، وكتابا للمراسلات ذات الطابع التنظيمي للدولة . والكتابة معروفة منذ الجاهلية ، وقد كتبت قريش وثيقة المقاطعة لبني هاشم ، وكتبت صلح الحديبية ، ولكن الحاجة إلى الكتابة تنوعت واتسعت دواعيها مع تكوين الدولة وترامي أطرافها . ومن ثم سيظهر الكاتب المحترف في أعقاب عصر الخلفاء ، وسيكون دوره أن يعبر عن المعاني التي يلقي إليه الخليفة أو الأمير الحاكم بها ، بألفاظه هو ، ويقرؤها على أميره فيقره عليها أو يطلب منه تغيير بعضها ... وقد وجه الرسول كتبا عديدة إلى الملوك في عصره ، وإلى رجاله الذاهبين لتولي المناصب العامة بين القبائل ، واستمر الأمر واتسع في عهد عمر .

وقد استمر الفن القصصي في أداء دوره المعهود منذ العصر الجاهلي ، أي التعبير عن نفسية الناس ومثلهم وتجاربهم ، وإن استجدت له غايات في ظل االدين الجديد ، أهمها الوعظ والإرشاد ، وأثناء القتال يكون هدفها الحض على الجهاد وحماية الدين . وقد روى أن أول من قصّ في مسجد رسول الله — صلى لله عليه وسلم — تميم الداري ، استأذن عمر أن يذكّر الناس فأبي عليه ، حتى كان آخر ولايته فأذن له أن يذكر الناس في يوم الجمعة قبل أن يخرج عمر ، وصار اليوم يومين في عهد عثمان .

وترتبط القصص في بدايات العصر الإسلامي بعناصر غير وثنية الأصل ،

---

(١) البيان والتبيين : ج ٢ ص ٨٧ .

مما قد يعني تسلل هذه القصص عبر الكتب الأخرى . وأنها حُوِّرت لتناسب العقيدة الإسلامية . فتميم الداري كان من نصارى اليمن ، أسلم في سنة تسع من الهجرة ، وقد ذكر للنبي قصة الجسّاسة والدجال ، ووهب بن مُنبِّه الذي سيظهر بعد ذلك يمني من أصل فارسي وكان من أهل الكتاب ، وكذلك كعب الأحبار وهو يمني كان يهوديا .

وهكذا استمر الفن القصصي ، واتّخذ له المسجد مكانا ، وتنوع بما يلائم المستوى الثقافي للمستمعين . فكان هناك قصص تناسب الخاصة ، وأخرى للعامة وإذا لم يحفظ التاريخ نصوص هذه القصص ، فإنه من الممكن ، من خلال عناوينها ونوعية المستمعين والقاصين ، والقدر اليسير الذي بقي منها ، أن يستدل على غاياتها ، وهي بين الوعظ ومجرد الإلهاء أو التسلية ، وقد تتطرق إلى ما يناقض العقائد الإسلامية ، فيما عرف بالإسرائيليات ، التي تسربت عبر كعب الأحبار ، بعد ذلك .

ويمكننا في نهاية هذا الفصل ، وقد حددنا أثر الاسلام في الشعر والنقد والبلاغة ، وفي فنون أخرى لم يلاحقها النقد المعاصر لها ، يمكننا أن نلاحظ تأخر النقد — بصفة عامة — عن المتابعة المباشرة لما يستجد من أغراض فنية وما يطرأ من تطورات في مجالات اللغة والأدب ، وهذا طبيعي ، فالظاهرة المستجدة تحتاج إلى سنوات ربما تطول حتّى تتأصل وتعمق مجراها وتستحق أن تسمى ظاهرة ، وهذا ما يجعل العصور التالية لبدئها أقدر على رصدها وتحديد جوانبها وتتبع بداياتها إلى استعلائها ثم ضمورها ، وأيضا فإن الإنسان المعاصر لأمر من الأمور قد لا يفطن — بحكم العادة — إلى التغيّر الطفيف الذي يطرأ متموجا مع استمرار الزمن وتلاحق الأيام ، على حين تفطن إليه العين الناظرة من بعيد ، التي غابت عنها التفاصيل ، كالأم التي لن تفطن متى صار وليدها صبيا ، أو كيف استوى الصبي رجلا.. إن ذلك مما يحتاج منها إلى بُعْد نسبي عن موضوع تأملها ، وكذلك الأمر في تأمل الظواهر الفنية والأعمال الفنية المفردة ، لا بد

من مرور مرحلة زمنية تسمح باختفاء المعاصرة — وهي حجاب — كما تسمح بشمول الرؤية وتحديد المسار .

فليس عجيبا أن نستمد معلوماتنا النقدية . الآن ، عن العصر الإسلامي ، من كتابات سجلت بعده بقرنين وربما أكثر ، لهذه الأسباب ، وأسباب أخرى تخص كل مرحلة لا يصعب تلمسها .

الفصل الثالث: الملامح الفكرية بين عصرين

حين نتحدث — في مجال التاريخ الأدبي — عن عصر جاهلي أو إسلامي أو عباسي ، فإن مثل هذه التغيرات المؤقتة بشيء من الدقة على المستوى السياسي أو نقل السلطة ، لا يمكن أن تعني التأثر المباشر المحدد للأدب في الوقت نفسه ، ولكنها لا يمكن أن تعني أيضا أنه لا أثر لها ؛ فالعقيدة التي تحكم السلطة بموجبها تؤثر في التكوين والفكر الاجتماعي ، كما تؤثر في الأدب مِنْ ثَمَّ ، كما يتم نوع من التفاعل أو تبادل التأثير . وهكذا سنجد الفرق بين عصرين : جاهلي وإسلامي ، واضحا في العقيدة والنظام الاجتماعي وفلسفة السلطة ، ولكننا لن نجده في الأدب واضحا بمجرد قيام الدولة الإسلامية في المدينة حين هاجر الرسول ، وسنجد الفرق واضحا بين العصرين : الأموي والعباسي ، ونحن بصددهما الآن ، في نوعية السلطة ، وفي تقريب أو إبعاد طوائف أو مناطق من الدولة ، وفي إسباغ أهمية معيّنة على بعض المراكز الثقافية وإهمال مراكز أخرى ، ولكن هذه التغيرات التي تمس الشكل الخارجي لا تعني بالضرورة أن الأدب في سنة ١٣٢ هـ قد تغير لمجرد اختلاف أشخاص الحكام .. فالأمر بالنسبة للأدب يحتاج إلى سنوات قد تطول ، هي أشبه بالاستنبات ، حتى تظهر ملامح جديدة يمكن رصدها والتعبير عنها . وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة

للأدب ، فإنه بالنسبة للنقد أكثر وضوحا ، فالنقد – في مستواه العملي التطبيقي وهو النشاط النقدي الوحيد المزدهر في تلك الفترات المتقدمة – تابعٌ للنتاج الأدبي ، والتبعية هنا لا تعني التلقي السلبي ، وإنما تعني الترتيب في الظهور . فقد يرسم الناقد أمام الأديب المبدع صورةً لما يجب أن يقول ، لكنها تظل مستوحاة مما قيل فعلا .

وحين نأخذ في تلمس ملامح العصرين : الأموي ثم العباسي إبّان القرن الثاني ، وهي المرحلة التي سبقت عصر التأليف في الأدب والنقد ، سنجد جوانب عديدة متفقة ، وجوانب اختلفت ، وجوانب استجدت ، ومع هذا ستظل الصورة – في ملامحها العامة – واحدة تقريبا ، ولكن الفرق يتضح حقا حين توضع هذه المرحلة الممتدة من قيام الخلافة الأموية سنة ٤٠ هـ إلى تولي الرشيد إمارة المؤمنين سنة ١٧٠ هـ ، وإلى ما بعد ذلك أيضا ، في مقابل صورة عصر الخلفاء الراشدين فيما يخص النشاط الفني ، أو الشعر بصفة خاصة . سنجد في كتابات النقاد محاولة مستمرة للدفاع عن الشعر وأنه ليس حراما ، وأن إلقاءه لا ينقض الوضوء (!!) لا نشير إلى الكتب الموسوعية التي تلتقط كل مايصادفها مثل الكامل للمبرد ، ومجالس ثعلب ، والأغاني ، والأمالي ، والعقد الفريد ، وما إليها وإنما نعني الكتب المختصة بالنقد مثل كتاب دلائل الإعجاز ، والعمدة والصناعتين ، وغيرها .. فهذا الاهتمام يعني تحرّج القدماء – لا المعاصرين لتأليف هذه الكتب – في التعامل مع الشعر . ولكننا نفاجأ بالمنزلة المقربة التي احتلها الشعراء في مجالس الخلفاء من بني أمية وبني العباس . منزلة تغفر لهم زلاتهم الشخصية ، وتمنحهم الثروات الطائلة ، وتتغاضى عن عقائدهم المنحرفة طالما هي لا تأخذ طابع المعارضة السياسية لشخص الحاكم أو أسرته . وهذه مجموعة من الأخبار الصغيرة ، التائهة في زحمة « الأغاني » لكنها تمنحنا دلالات على ذلك كله .

١ – عن محمد بن يزيد النحوي أن عبد الملك بن مروان قال للأخطل :

ما يدعوك إلى الخمر فوالله إن أولها لمرّ وإن آخرها لسُكْر . قال: أجل: ولكن بينهما حالة ما مُلكك عندها بشيء ! وقد قلت في ذلك :

إذا ما نديمي علّني ثم علني ثلاث زجاجات لهن هديرُ
خرجتُ أجر الذيل زهْوًا كأنني عليك أميرَ المؤمنين أميرُ

قال : فجعل عبد الملك يضحك [1] .

٢ ـ قال رجل لأبي عمرو : يا عجبا للأخطل ! نصراني كافر يهجو المسلمين ! فقال أبو عمرو : يا لُكَع ! لقد كان الأخطل يجيء وعليه جُبة خزَ ، وحرز خز ، وفي عنقه سلسلة ذهب فيها صليب ذهب ، تنفض لحيته خمرا ، حتى يدخل على عبد الملك بن مروان بغير إذن [2] .

٣ ـ وكان ابن هرمة معروفا بشرب النبيذ ، مدمنا للشراب ، ومع هذا كان الهاشميون يقربونه ويعينونه على قضاء دينه . [3] .

٤ ـ ونعرف أن الفرزدق حين مدح قائلا :

هذا ابنُ عمي في دمشقَ خليفةٌ لو شئت ساقكُمُ إليّ قَطِينَا

لم يغضب الخليفة للمعنى وإنما لمرجع المشيئة ، حتى قال : ما زاد على أن جعلني شرطيا ، لو قال : لو شاء ساقكم ، لسقتهم إليه كما قال .

٥ ـ وقد مات سلم الخاسر عن ثروة قدرت بألف ألف وخمسمائة ألف درهم ، أخذ أكثرها من الرشيد وزبيدة [4] .

فكيف أمكن التحول عن صورة عمر بن الخطاب ، الواقف دون شعب

---

(١) الأغاني : جـ ٢١ ص ٦ .
(٢) الأغاني : جـ ٧ ص ٣٦٢ .
(٣) الأغاني : جـ ٤ ص ٢١١ ، ٢١٣ .
(٤) الأغاني : جـ ٢١ ص ١٨٩ .

الحَرّة ، الآخذ بِحَلاقيم قريش أن تتهافت في النار ، والمعاقب للحُطَيْئَة على الهجاء، إلى صورة الشاعر الذي (يمازح) الخليفة ، بل يفخر بنفسه وقومه في حضرته — كما روى عن الفرزدق ، ويجاهر بمغامراته المشينة خلقيا ، فتقبل منه على أنها فن جميل ؟

لا شيء يحدث من لا شيء ، وأية ظاهرة لها جذورها الضاربة في مراحل قبلها ، وقد عاش الشعر العربي في رحاب الرياسات القبلية في الجزيرة والحيرة وعلى مشارف الشام عند الغساسنة ، وحين جاءت « الرياسة » الإسلامية كانت استثناء ولم تكن القاعدة ، وحين جاء العهد الأموي وأحيا العصبية الجاهلية ، عاد الشعر إلى وضعه الأول في مجالس الأمراء ، وإن تشعبت مناحي الحياة فلم يعد محصورا فيها ، وانما تنوعت أغراضه أو فنونه ومستوياته بتعدد البيئات وتلوّن الثقافات واختلاف العقائد الدينية والسياسية .

وقد نهى عمر عن الهجاء المقذع ، فلما سئل عن معنى الإقذاع في الهجاء عرّفه بأنه تفضيل شخص على آخر . ولم تمض سنوات حتى كان الخبر التالي :

أتى عُيينة بن مِرداس ، عبدَ الله بن العباس ، وهو عامل لعلي بن أبي طالب على البَصرة ، فاستأذن عليه فأذن له ، وكان لا يزال يأتي أمراء البصرة فيمدحهم فيعطونه ويخافون لسانه ، فلما دخل على ابن عباس قال له : ما جاء بك إليّ ؟ فقال : وهل عنك مقصرا ووراءك معدى ؟ ، جئتك لتعينني على مروءتي وتصل قرابتي . فقال له ابن عباس : وما مروءة من يعصي الرحمن ويقول البهتان ، ويقطع ما أمر الله به أن يوصل ؟ والله لئن أعطيتك لأعيننك على الكفر والعصيان ! انطلق فأنا أقسم بالله لئن بلغني أنك هجوت أحدا من العرب لأقطعن لسانك ! فأراد عيينة الكلام فمنعه من حضر ، وحبس يومه ذاك ثم أخرجه عن البصرة ، فوفد إلى المدينة بعد مقتل عليّ ، فلقي الحسن بن علي وعبد الله بن جعفر ، فسألاه عن خبره مع ابن عباس ، فأخبرهما ، فاشتريا عِرضه بما أرضاه ، فقال يمدح الحسن وابن جعفر ، ويلوم ابن عباس :

أتيت ابـــن عباسٍ فلـــم يقضِ حـــاجتي
ولم يرْجُ معروفي ولم يَخْـــشَ مُنْكري

وبعد أن يظهر حاجته وفقره وحال امرأته التي تنتظر أوبته ، يمدحهما :

فليت قَلُوصي عُرِّيـــت أو رحلتُهـــا
إلى حسن في داره وابـــن جعفـــــر
إلى ابن رسول الله يأمـــر بالتقـــى
وللديـــن يدعو والكتاب المطهـــــر [1]

فهذا الخبر ، وما فيه من مديح مقذع – إن صح القياس على الهجاء المقذع – يدل على التمرد الكامن في الشاعر ، أيِّ شاعر ، ورغبته في فرض ذاته على أصحاب الثروة أو النفوذ أو الوجاهة الاجتماعية ، لأغراض خاصة .

والعصر الأموي بداية تحول خطير في حياة الثقافة العربية ، ولم يكـــن لازدهار في العصر العباسي إلا ثمرةً من ثمار بذرها هذا العصر الأموي ، فهو الذي قاد حركة إتمام الفتح العربي لما عرف بعد ذلك بالدولة الإسلامية ، وبذلك فتح آفاق الثقافات الأخرى من يونانية وهندية وفارسية وأتاح لها أن تكون في متناول المثقف العربي ، وهو الذي بدأ حركة تعريب الدواوين واستعمـــل الكتّاب ، وفي ظله بدأ جمع النصوص وتدوينها ، وفي رعايته أتيح للحجاز أن يزدهر بالفن والشعر والثراء ، وظل دوره أساسيا مع ازدهار العاصمة دمشق والمراكز الحضارية في البصرة والكوفة . وهذه سِمَةٌ مُهمة من سمات العهد الأموي ، ولكن ما يكاد عصر بني العباس يبدأ ويستقر ، حتى يخمل الحجاز وتتوارى دمشق ، ويتضاءل دور البصرة والكوفة ، أو هي تصير بمثابة « مُصَدِّر المواهب » ، لتتربع بغداد وحدها على رأس ثقافة العصر وشعره وفنه ، ويحتاج الأمر إلى أكثر من قرنين لتظهر حلب وقرطبة والقاهرة ، لتعلن عودة الخصوبة والتنوع من جديد .

---

(١) الأغاني : ج ١٩ ص ٣٠٧ ، ٣٠٨ .

البيئات النقدية

١ — الحجاز بين شعرائه ونقاده

في عهد الرسول — عليه السلام — كان الحجاز هو « كل » الدولة الإسلامية تقريبا ، مع بعض مناطق في الشمال واليمن ، ولكن عهد عمر أضاف أقاليم شاسعة كما هو معروف . وإذا كان عمر قد سمح لجيوشه بالاستيطان لإقرار عروبة البلاد المفتوحة ، أو استقرارها ، فإنه لم يسمح للزعماء ، وبخاصة من قريش ، أن يبارحوا المدينة إلى تلك المناطق الجديدة ، وقال قولته المشهـــورة تبريرا لهذا الحجر السياسي : « إني واقف دون شَعب الحَرّة آخذ بِحَلاَقيم قريش أن تتهافت في النار » فهو يخشاهم ويخشى عليهم فتنة الانتشار في العالم الإسلامي وتجمع الجماهير المسلمة حولها وإجلالها لهم ، وحين وليَ عهد عمر بدأ الانتشار ، وبدأت معه الفتن ، وأمام الضرورات صارت الكوفة عاصمة لعلي ، كما صارت دمشق عاصمة بني أمية ، الذين ضربوا العزلة من جديد على الحجاز ، وبخاصة بعد أن تكررت ثوراته بقيادة العلويين والزبيريين . ولكن الحجاز في عهد هشام بن عبد الملك مثلا غيره في عهد عمر ، ففضلا عن اختلاف درجة الحزم عند الحاكم ، وهدفه من فرض العزلة ، صار الجمهور أكثر بُعدا عن عصر الرسول والتأسي بشخصه ، وأكثر ثراء بفعل غنائم الفتح وعائـــد الممتلكات في البلاد المفتوحة وعطايا الخلفاء للأنصار أو لرشوة المناوئين ، وأكثر يأسا من إرواء الطموح عن طريق العمل السياسي ؛ أي المشاركة في مسئوليات القيادة والحكم ، ومِنْ ثَمّ كانت الحياة العاطفية بين الشعر والغناء هي الامر الممكن لهذا الرعيل من الشباب الذي شهد القرن الأول في الحجاز ، كالعَرْجِيّ وعمر بن أبي ربيعة وكُثَيِّر وجميل وقيس بن ذَرِيح وابن المُلَوّح وغيرهم .

ونسجل الآن ثلاثة أخبار ذات مغزى مهم في إطلاعنا على النفسية الحجازية في تلك المرحلة ، واتجاهاتها الروحية ، ونحن نضعها كانطباعات أولية ، ولن

تكتمل الصورة إلاّ باستعراض كافة النماذج النقدية وأقوال الشخصيات الناقدة والمنقودة أيضا .

أول هذه الأخبار عن شيوع الغناء وتسامح الحجازيين — بمن فيهم أصحاب الفقه والورع — في تقبله والشغف به ، فيروى أن عثمان بن حيّان المُرّي لما دخل المدينة واليا ، اجتمع الأشراف عليه من قريش والأنصار ، فقالوا له : إنك لا تعمل عملا أجدى ولا أولى من تحريم الغناء والرثاء ، ففعل ، وأجّلهم ثلاثا .

فقدم ابن أبي عتَيق (وسنعرف دوره بعد قليل) في الليلة الثالثة ، فحط رحله بباب سلامة الزرقاء وهي من أشهر محترفات الغناء — فأخبرته بما كان ، فهدّأ مخاوفها ، ثم ذهب فسلم على الأمير الجديد ، وشكره على قراره ، ثم قال : « إنك قد وُفقت ، ولكني رسول امرأة إليك تقول : قد كانت هذه صناعتي ، فتبت إلى الله منها ، وأنا أسألك أيها الأمير ألا تحول بينها وبين مجاورة قبر النبي صلى الله عليه وسلم ، فقال عثمان : إذاً أدعُها لك . قال : إذا لا يدعها الناس ، ولكن تدعو بها فتنظر إليها ، فإن كانت ممن يترك تركتها» . وجاءت سلامة خاشعة المظهر ، في يدها سبحة ، وحدثت الأمير عن مآثر آبائه فَفَكِهَ لها — كما يقول المُبَرِّد — وهنا يبدأ المخطط الذكي في العمل لتغيير القرار . قال لها ابن أبي عتَيق : « اقرئي للأمير ، ففعلت ، فأعجب بذاك ، فقال لها : فاحدى للأمير ، فحركه حداؤها » !! . هكذا بدأ الامر بالنثر أو القراءة ، ثم الحداء ، بين الشعر والنثر ، والآن صرنا على أبواب الغناء نفسه ، أعلى مراحل الشعر الوجداني ... حين اطمأن ابن أبي عتيق إلى استجابة الأمير للحداء ، قال : « فكيف لو سمعتها في صناعتها . فقال : قل لها فلتقل ، فأمرها فتغنت :

سَدَدْنَ خَصَاص الخيْم لمادخلنَه بكل لَبانٍ واضحٍ وجبين

فنزل عثمان بن حيان عن سريره حتى جلس بين يديها ، ثم قال : لا والله ،

ما مثلك يخرج عن المدينة ، فقال ابن أبي عتيق : إذاً يقول الناس أذن لسلامة في المقام ومنع غيرها ! فقال عثمان : قد أذنت لهم جميعا [1] » .

أما الخبر الثاني فقد رواه لنا صاحب الأغاني . قال :

« قال عبد الله بن عمر العُمَري : خرجت حاجا ، فرأيت امرأة جميلة تتكلم بكلام رَفَثَتْ فيه ، فأدنيتُ ناقتي منها ، ثم قلت لها : يا أمة الله ، ألست حاجّة ؟ أما تخافين الله ؟ فَسَفَرت عن وجه يبهر الشمس حُسنا ، ثم قالت : تأمل ياعم ! فإنني ممن عناه العَرْجي بقوله :

أماطت كساء الخَز عن حُرّ وجهها
وأدْنَتْ على الخدين بُرْداً مُهَلْهَلا
من اللاءِ لم يحجُجْنَ يبغين حِسْبة
ولكنْ ليقتلن البريء المغفلا

قال : فقلت لها : فإني أسأل الله ألا يعذب هذا الوجه بالنار .

قال : وبلغ ذلك سعيد بن المُسَيّب ، فقال : أما والله لو كان من بعض بغضاء العراق ، لقال لها : اعزبي ، قبحك الله ! ولكنه ظَرف عبّاد أهل الحجاز [2] »

وإذا كنا نعجب من جواب المرأة وسلوكها ، فإننا من رد الفعل المهذب والرقيق جدا عند عبد الله العمري أعجب ، ومن تعليق ابن المسيب — على ورعه — أشد عجبا . ولن تزعجنا الإشارة إلى بعض بغضاء العراق ، فقد كان العراق منغمسا في الصراع الحزبي والعنف الثوري إلى أقصى مدى في تلك الفترة ، وسيأتي دوره ليغرق في الترف ، ويتقبل من ألوان السلوك والقول ما لم يسبق تقبله ! !

---

(١) الكامل : ج ٢ ص ٢٣٧ — ٢٣٩ .
(٢) الأغاني : ج ١ ص ٢٩٣ .

وبعد الشغف بالغناء ، والإعجاب بالجمال ، والترخص في أمور الدين أو البعد عن التشدد فيها ، تأتي النزعة الفردية والرغبة في الاستعلاء بين الارستقراطية من أبناء المهاجرين والأنصار ، فيما بينهم ، ومع الآخرين ، وستأخذ المنافسة طابع الرغبة في الشهرة ، والاقتناء ، والحرص على المظهر ، وتأليف الأنصار والأتباع ، ويصل الأمر حد التطرف في هذا الخبر :

« إن الأَحْوَص كان يوما عند سُكَيْنة ، فأذن المؤذن ، فلما قال : أشهد ألا إله إلا الله ، أشهد أن محمداً رسول الله ، فَخَرَت سكينة بما سمعت ، فقال الأحوص :

فخَرتْ وانتمت فقلتُ ذريني ... ليس جهلٌ أتيته ببديــــع

فأنا ابنُ الذي حَمَتْ لحمَه الدَّبْـ ... ـرُ قتيلِ اللحيان يومَ الرجيع

غسلت خاليَ الملائكةُ الأبـ ... ـرار ميْتا ، طوبى له من صريع

والأحوص يشير إلى جده عاصم بن ثابت حَمِيّ الدَّبْر ، أراد المشركون صلبه فحمته الدبر ، أي النحل ، واحتمله السيل . ويكفينا أن نقتبس تعليق أبي زيد على هذه الأبيات : « وقد لعمري فَخَرَ لو على غير سُكَيْنة فخر به ، وبأبي سكينة صلى الله عليه وسلم حمت لحمه الدبر وغسلت خاله الملائكة » [1] .

هذه إذاً بيئة مدن الحجاز في القرن الهجري الأول . ولكن إذا كانت أرض الحجاز تجمع المدن والبادية فإننا سنجد أنفسنا تجاه أربعة اتجاهات شعرية : الغزل اللاهي ويمثله شعراء المدن في مكة والمدينة ، والغزل العذري أو العفيف ويمثله بعض شعراء البادية ، والاتجاه الثالث يمثله شعراء من البادية أيضا ولكنهم لا يقولون في الغزل كغرض فني يرتبط بنشاطهم الوجداني ، لأنهم منصرفون إلى المشاركة في السياسة من وجهة نظر قبلية مصلحية ، ولا نريد أن نقول :

---

(١) الأغاني : ج ٤ ص ٧٨ ، وخاله المشار إليه هو حنظلة بن أبي عامر ، خال أبيه ، قتل يوم أحد ، وقال عنه الرسول إن الملائكة لتغسله – العصر الإسلامي : ص ٣٥٤ .

جاهلية ، ويمثله جرير والفرزدق والأخطل وغيرهم . والاتجاه الرابع يمثله شعراء مَذْهَبِيُّون جعلوا شعرهم في خدمة عقائدهم السياسية ، ويمثل هذا الاتجاه شعراء الفرق والأحزاب ، مثل الكُمَيْت وكُثَيِّر ودِعْبِل الخُزَاعي شعراء الشيعة ، وعِمْران بن حِطَّان وقَطَري بن الفُجَاءَة شاعريْ الخوارج ، وابن قيس الرُّقيات شاعر حركة ابن الزبير ، والاتجاهان الأخيران لم تختص بهما الحجاز ، فقد شاركت البَصرة والكوفة فيهما بنصيب عظيم .

ولسنا — على أية حال — بصدد التأريخ أو التعريف ، وكل ما يعنينا الآن أن نرصد نماذج من حوار الشعراء الغزليين ، وما كان يُوجه إلى شعرهم من مآخذ ، وسنرى أن « الشاعر الناقد » نغمة مستمرة منذ النابغة وقبله . وإلى « حماسة » أبي تمام ، ولكن سيكون من نصيب الحجاز أن يسبق الى اكتشاف «الناقد» الذي لا يقول الشعر ، مكتفيا بتذوقه وإصدار الحكم عليه . دون أن تطارده تهمة الوغول إلى ما لا شأن له به ، بل سنرى الشعراء حريصين على سماع رأي النقاد والاحتكام إليهم ومحاورتهم .

ومن الطبيعي ، في البيئة الحجازية ، أن يكون أكثر الحوار ، إن لم يكن كله ، حول الغزل ، وأكثر ما يدور حول الغزل استأثر به عمر بن أبي ربيعة من بين شعراء الغزل اللاهي ، وجميل وكُثَيِّر من بين شعراء الغزل العذري ، الذي بقي محافظا على مثالية الصحراء في تعلقها بالدين وأخلاق الفروسية وتجردها عن زخرف الحياة ورغبتها في مقاومة الشهوات ، وكثيراً ما يلتقي الفريقان اللاهي والعذري . ومن ثم ستكون المآخذ التي يوجهها كل فريق عاكسة لوجهة نظره في العاطفة وفي معنى الحب ، كما ستعكس هذه المواقف الحوارية والأحكام تطورا ملحوظا وإن كان محدودا في أسلوب النقد واتساع آفاق الناقد.

١ — فحين أنشد عمر بن أبي ربيعة :

قالت لها أختُها تُعاتبها	لا تُفسِدنَّ الطوافَ في عُمَرِ
قومي تصدَّي له لأُبصره	ثم اغمزيه يا أختُ في خَفَرِ
قالت لها : قد غمزْتُه فأبَى	ثم اسبَطَرَّت تشتد في أثَري

قال كُثَيِّر : أهكذا يقال للمرأة ؟ إنما توصف بأنها مطلوبة ممتنعة [1] . أو قال : أتراك لو وصفت بهذا حُرّة أهلك ألم تكن قد قبحت وأسأت وقلت الهُجر ، وإنما وصفت الحرة بالحياء والثواء والخجل والامتناع .

فكُثَيِّر لا يريد أن ينسى المستوى الذي يجب أن ترتفع إليه المرأة ، والذي يجب على الشاعر أن يرتفع إليه حين يغازلها . بصرف النظر عن الواقع الذي كان يعبر عنه عمر فعلا . فكأنّ الحوار هنا بين المثالية والواقعية . وسنرى مؤاخذة لابن أبي عَتيق في هذا المعنى أيضا ، وعمر يستحق ما يوجه إليه برغم تعبيره عن واقع مَعيش ؛ لأنه ابتدع في الغزل لونا جديدا غير مألوف ، فالغزل العربي ممتزج بأخلاق الفروسية التي ترى كما لها في أن تخضع للعاطفة . وتعتبر ذلك علامة صفاء الطبع وكرم الخلق ، فالفارس شجاع في الحرب خاضع في الحب ، والجانبان فيه يتكاملان ولا يتناقضان . أما عمر فكان يصور نفسه مرغوبا فيه مطارَداً من النساء .

وهذا الحكم من شاعر عُذري على شاعر لاه لا يمثل العلاقة الوحيدة بين طائفتين مختلفتين في رؤيتهما للمرأة . فيذكر أن عمر كان يعارض جميلا ، وأنهما التقيا مرة ، فأنشد جميل قصيدته التي يقول فيها :

لقد فرح الواشون أن صَرَمَتْ حبلي
بثينةُ أو أبدتْ لنا جانبَ البُخْلِ

يقولون مهْلا يا جميل وإنني
لأقسمُ مالي عن بثينة من مَهْلِ

حتى أتى على آخرها ، ثم قال لعمر : هل قلت في هذا الروي شيئا ؟ قال : نعم . قال : فأنشدنيه ، فأنشد قوله :

---

(1) العمدة : ج ٢ ص ١٢٤ .

جرى ناصحٌ بالودّ بيني وبينهـا فقرّبني يوم الحِصَاب إلى قتلي

وأنشد القصيدة إلى آخرها ، فقال جميل : هيهات يا أبا الخطاب ! لا أقول والله مثل هذا سَجِيسَ الليالي ! والله ما خاطب النساء مخاطبتك أحد ، وقام مُشمرا .[1]

٢ — وإجادة عمر في مخاطبة النساء ، كانت تثير عليه فريقا من الناس ، لتصويره الصريح لمغامراته العاطفية ، ورقته وروعة وصفه التي تؤثر في النساء ، لهذا كان ابن جُرَيْج يقول : ما دخل على العواتق في حِجَالِهن شيء أضر عليهن من شعر ابن أبي ربيعة ، وقال هشام بن عروة : لا تُرَوّوا فتياتِكم شعر عمر بن أبي ربيعة لا يتورطن في الخطيئة تورطا . ثم أنشد :

لقـــد أرْسلْـــتُ جاريتي وقلت لهـا : خذي حِذْرِكْ
وقولـــي فـــي ملاطفـــة لزينـــبَ : نوِّلي عُمَرِكْ

بل إن عائشة بنت طلحة تمثلت بشعره في غضبها على زوجها ، حتى تقول : إن ابن أبي ربيعة لجاهل ببيتي هذه حيث يقول :

ووالٍ كفاها كلَّ شيء يهمها فليست لشيء آخرَ الليل تسهرُ[2]

وقال أبو المقوم الأنصاري : ما عُصِيَ الله بشيء كما عصى بشعر عمر بن أبي ربيعة .

٣ — وحين نصل إلى شعراء المديح سنجدهم يُقِرون لعمر بالتفوق في الغرض الفني الذي وقف عليه شعره ، فهذا جرير يسأله بعضٌ من أهل المدينة أن يسمعهم شعره ، فيقول : « إنكم يا أهل المدينة يعجبكم النسيب ، وإن

---

(١) الأغاني ج ١ ص ٨٩ .
(٢) الأغاني ج ١ ص ٦١ — ٦٧ .

أنسب الناس المخزومي [1] » وجرير مشهور برقّة النسيب ، بل إن أغزل بيت قالته العرب — فيما زعموا — قاله جرير ! !

وهذا الفرزدق يسمع قصيدة : « جرى ناصح بالود ... » حتّى إذا بلغ قوله :

فقُمن وقد أَفهَمْن ذا اللّب إنما   أتين الذي يأتين من ذاك من أجلي

صاح الفرزدق : هذا والله الذي أرادته الشعراء ، فأخطأته وبكت الديار ! ! [2]

بتأمل هـــذه النقدات السريعة يتبين لنا أن فريق العُذريين كان — من خلال كُثَيِّر — غير راض عن النهج الذي ابتكره عمر ، على حين يقرّ له شعراء المديح بالتفوق ، والفريقان — في هذه البيئة الحجازية — متفقان عـــلى الهدف ، وهو الرقة والإسراف في وصف النساء وصفا فيه ترف ومغالاة في التهالك . ومن هذا الرأي ينقد عمر أبياتا لكُثَيِّر يتغزل فيها بعزَّة ، يقول :

ألا ليَتنا يا عزُّ كنا لِذي غِنَـى   بعيريْن نَرعى في الخلاء ونعْزُبُ
كِلانا به عُرٌ فمن يرنـا يقـــل   على حُسنِها جرباءُ تُعدِي وأجْرَبُ
ودِدْتُ وبيتِ الله أنكِ بَكْرة   هجان وأني مُصعب ثم نهرَبُ
نكون بعيريْ ذي غِنَى فيضيعنا   فلا هو يرعانا ولا نحن نُطلب

فقال عمر : تمنيتَ لها ولنفسك الرق والجرب والرمي والطرد والمسخ ، فأي مكروه لم تتمنّ لها ولنفسك ، لقد أصابها منك قول القائل : معاداة عاقل خير من مودّة أحمق [3] . وينسب ابن رشيق لعزة ، أو لبثينة ، أنها قالت لكثير حين سمعت هذه الأبيات : لقد أردت بنا الشقاء ، أما وجدت أمنية أوطأ من

---

(١) الأغاني : ج ١ ص ٦٣ .
(٢) الأغاني : ج ١ ص ٩٠ .
(٣) النقد الأدبي : ص ٤٥٣ .

هذه ؟ فخرج من عندها خجلا . ويذكر ابن رشيق أن كثيرا اقتدى بالفرزدق[1] فكانت زلته المرفوضة من أصحاب الذوق الرهيف .

وتكثر النقدات الموجهة لشعراء الغزل في الحجاز معبرة عن هذا الذوق المترف مطالبة بطرح التزمت والخضوع للعواطف والرعاية لها .

* * *

وقد كان من نصيب الحجاز أن يمنح تاريخ النقد العربي أول الأسماء التي اهتمت بالنقد اهتماما خاصا ، بمعنى أنها تتتبع الشعراء وتنقد نتاجهم ، وأنها تملك أسسا قد تصل في وضوحها واستمرارها ما يمكن أن يعتبر منهجا أو مذهبا نقديا .

ابنُ أبي عتيق هو أول وأشهر هذه الأسماء ، وهو من بيت عظيم العراقة دينا وحسبا ، فاسمه عبدالله بن محمد بن عبد الرحمن بن أبي بكر الصديق . ويقول عنه المبرد : إنه من نساك قريش وظرفائهم ، وقد غلبت عليه الدعابة وشهر بها . وكان من الرواة الموثوق بهم في الرواية ، يذكره المحدِّثون فيوثقونه وهو مع كل هذا يقول عن نفسه : أنا بالحسن عالم نَظّار ، كما وصفه عمر بن أبي ربيعة بذلك ، فقال :

ودعاني مـــــا قال فيهـــا عتيـق　　　وهو بالحسن عالِمٌ نظّـــــار

وقد ملأ الحجاز في عصره نقدا ظريفا لكثير من الشعراء ، مع عنايةٍ أكثر بعمر ، وكان يفضله على معاصريه .

يروي صاحب الأغاني هذا الخبر ، الذي يرينا مدى إعجاب الناقد بابن أبي ربيعة ، وقدرته على الموازنة والإحاطة بالمعاني . يقول :

« ذُكر شعر الحارث بن خالد وشعر عمر بن أبي ربيعة عند ابن أبي عتيق ،

(١) العمدة : ج ٢ ص ١٢٧ .

في مجلس رجل من ولد خالد بن العاصي بن هشام ، فقال : صاحبُنا — يعني الحارث بن خالد — أشعرُهما ، فقال له ابن أبي عتيق : بعضَ قولك يا ابن أخي ! لشعر عمر بن أبي ربيعة نوطة في القلب وعلوق بالنفس ودَرَك للحاجة ليست لشعر ، وما عُصي الله جل وعز بشعر أكثر مما عصي بشعر ابن أبي ربيعة ، فخذعني ما أصف لك : أشعر قريش من دق معناه ، ولُطف مدخله ، وسُهل مخرجه ، ومُتن حشوه ، وتعطفت حواشيه ، وأنارت معانيه ، وأعرب عن حاجته ، فقال المفضل للحارث : أليس صاحبنا الذي يقول :

وإني وما نحــروا غــداةَ مِنَى ... عند الجمار يؤدّهــا العَقْـلُ
لــو بُدلتْ أعــلى مساكنهــا ... سُفلا وأصبح سُفْلُها يعلــو
فيكــاد يعرفها الخبيرُ بهـــا ... فيردُّه الإقواءُ والمحْـــلُ
لعرفــتُ مغناها بما احتملــتْ ... مني الضلوعُ لأهلها قَبْـــلُ

فقال له ابن أبي عتيق : يا ابن أخي استر على نفسك ، واكتم على صاحبك ، ولا تشاهد المحافل بمثل هذا ، أما تطيّر الحارث عليها حين قلبَ ربعها ، فجعل عاليه سافله؟ وما بقي إلا أن يسأل الله — تبارك وتعالى — لها حجارة من سجيل! ابن أبي ربيعة كان أحسن صحبة للربع من صاحبك ، وأجمل مخاطبة حيث يقول :

سائلا الربع بالبلــى وقــولا ... هجت شوقا لي الغداة طويــلاً

ثم مضى ابن أبي عتيق يذكر أبيات القصيدة . ومنها بعد البيت السابق :

أين حيّ حلّوكَ إذْ أنت محفــو ... ف بهم آهل أراك جميـــلا
قال ساروا فأمعنــوا واستقلوا ... وبرغمي لو استطعتُ سبيــلا
سئمونا ومـــا سئمنا مقـــاما ... وأحبــوا دماثـــة وسهولا (1)

أما طرائف نقداته لابن أبي ربيعة فكثيرة ، وهي جميعا تنهض على أسس

(1) الأغاني : جـ 1 ص : 83 — 85 .

ذوقية سليمة ، تدل على رهافة الحس والتفطن لقدرة الألفاظ على الإيحاء ونشر ظلال المعنى في النفس ، فمن ذلك ما يروي من أنه حضر ابن أبي ربيعة وهو ينشد :

ومن كان محزونا بإهراق عَبرة وَهَي غربُها فليأتنا نَبكه غدا
نُعنه على الإثكال إن كان ثاكلا وإن كان محزونا وإن كان مُقصدا

فلما أصبح جاءه ابن أبي عتيق قائلا : قد جئناك لموعدك . قال : وأي موعد بيننا ؟ قال : قولك (فليأتنا نُبكه غدا) قد جئناك ، والله لا نبرح أو تبكي إن كنت صادقا في قولك ، أو ننصرف على أنك غير صادق ، ثم مضى وتركه [1] .

ويمضي ظَرف ابن أبي عتيق ونقده اللاذع إلى أقصى مدى ، حين يعلق على أبيات لها قصة ، فقد هوى عمر امرأة وواعدته — فيما يروي صاحب الأغاني — ولكنها تأخرت فنام ، وحين جاءت رأت الجارية قريبا منه ، فظنتها امرأة معه ، فتأبّت من جديد ، ورفضت محادثته ، فأرسل إليها من توضح لها الأمر ، وقال يصف ذلك :

طال ليلي وتعنّاني الطربْ واعتراني طولُ همٍّ ووصبْ

ثم يصف إرساله لمن تصلح بينهما :

فأتتها طَبَّةٌ عالمةٌ تخلط الجدّ مرارا باللعبْ
تُغلظ القولَ إذا لانت لها وتُراخي عند سَوْرات الغضبْ
لم تزل تصرفها عن رأيها وتأنّاها برفْقٍ وأدبْ

وهكذا إلى أن لانت المرأة . تقول الرواية : إن ابن أبي عتيق قال حين أنشده عمر هذه القصيدة : الناس يطلبون خليفة في صفة قوّادتك هذه يدبر أمورهم ، فما يجدونه. [2] وتصل بعض الأخبار في دلالتها إلى ما يشبه الأقاصيص الموضوعة

(١) الأغاني : جـ ١ ص ١٢٠ .
(٢) الأغاني : جـ ١ ص ١٠٤ .

فمن طريف أخبار الناقد والشاعر ، أن ابن أبي عتيق سمع وهو بالمدينة قول عمر :

فما نِلْتُ منها محرّما غير أننـا ... كلانا من الثوب المُطرَّف لابسُ

فقال : أبنا يلعب ابن أبي ربيعة ! فأي محرم بقي ! فركب بغلته متوجها إلى مكة ، فلقي الشاعر ، فقال : أما زعمت أنك لم تركب حراما قط ! قال : بلى ، قال : فما قولك : كلانا من الثوب المطرّف لابس .

فقال له : إذاً أخبرك ! خرجَتْ بعلّة المسجد ، فصرنا إلى بعض الشعاب ، فأخذتنا السماء ، فأمرت بمُطَرفي فسترنا الغلمان به ، لئلا يروا بها بلّة ، فيقولا : هلا استترت بسقائف المسجد ! فقال له ابن أبي عتيق : يا عاهر ! هذا البيت يحتاج إلى حاضنة [٣] .

فهذا الناقد يقطع المسافة من المدينة إلى مكة ليحتجّ على معنى يرى أنه جاوز حدّ العفة ، وحين يأتيه التبرير من الشاعر لا يلبث أن يغمزه مُعَرِّضا .

لقد كان ابن أبي عتيق قوة دعم لشاعرية ابن أبي ربيعة ، وهذا هو الدور الحقيقي للنقد ، سواء فيما وافقه عليه أو خالفه فيه ، فمن الحق أن الناقد لم يكن معجبا بما أدخل عمر على فن الغزل ، وخروجه على الأخلاق العربية والمُثُل الفروسية التي تحب أن تصور المرأة متمنّعة عزيزة المنال ، وتصور الرجل وفياً لها برغم انصرافها ، مُلِحاً برغم صدها ، خاضعا لعاطفته ، متقبلا لعذاباتها مهما قست . هذا على حين صورها عمر مغرمة به ، تتعرض له وتحاول إغراءه ، بل تتغزل فيه صراحة . فحين أنشد عمر :

بينمـا ينعتْنَـني أبصرْنَني ... دون قيد الميل يعدو بي الأغَرّْ
قالت الكبرى : أتعرفن الفتى ؟ ... قالت الوسطى : نعم ، هذا عمرْ
قالت الصغرى، وقد تيّمْتُها ... : قدعرفناه ،وهل يخفى القمرْ !؟

(١) الكامل : جـ ٢ ص ٢٣٥ ، ٢٣٦ .

قال له ابن أبي عتيق: أنت لم تنسب بهن، وإنما نسبت بنفسك، وإنما كان ينبغي لك أن تقول: قالت لي فقلت لها، فوضعت خدي فوطِئَتْ عليه.[1]

وهذا التطور في موقف الرجل من المرأة يستند إلى واقع نفسي نستطيع أن نتلمسه في أشعار ابن أبي ربيعة وغيره، وفي تلك القصص التي تُحكي عن الترف والفراغ والثراء في البيئة الحجازية. والنساء أكثر إحساسا بالترف والفراغ ورغبة في أن يكنّ موضع حديث الناس حين تخلو حياتهن من الجد والعمل، وقصة عاتكة بنت معاوية مع الشاعر أبي دهْبل الجُمَحي ذات دلالة صادقة[2] فالرجال من أمثال عمر، الذين يطاردون النساء في موسم الحج، وأثناء الطواف حتى يقول:

يقصِد الناسُ للطواف احتسابـا   وذنوبي مجموعةٌ في الطــوافِ

لا يعبرون عن تمردهم على القيم الاجتماعية والدينية فحسب، وإنما يشيرون إلى توسع خطير في مفهوم المرأة الحرة العربية، كما كانت تفهم أو تتصور في ظل المجتمع القبلي.

تغيرَتْ إذًا العلاقة النفسية والعاطفية بين الرجل والمرأة في تلك المرحلة، وكان عمر هو المعبر عن هذا التغير، ولكن النقد، وكثير من الشعراء، لم يوافقوه على الارتكاز على الواقع، تشبثا بالموروث الفني، أو رفض الواقع، والتعلق بما يجب أن يقال، أي بالمثال.

والعجيب حقا أن الذوق العربي استمر في مطالبته للشعراء أن يحرصوا على تصوير المثال، المغرق في الخضوع وإظهار الصبابة، تأصيلا لمبدأ «فوضعْتُ خدي فَوَطِئَتْ عليه، حتى بعد أن زاد انحراف الأخلاق، وصار الغزل

---

(1) العمدة: ج ٢ ص ١٢٤.

(2) تغزل الشاعر بابنة الخليفة في مكة. فأعجبت بما قال فيها، وأهدته الكثير، ثم أخذته معها إلى الشام، انظر القصة بتمامها في: الأغاني: ج ٦ ص ٣٣٤ وما بعدها.

الشاذ في الغلمان والغلاميات أمرا لا ينبو الذوق عن سماعه واعتباره فنا رفيعا .

وحين نتأمل أبيات أبي الشيص :

وقف الهوى بي حيث أنتِ فليس لــي
متأخـــر عنـــه ولا مُتقـــدمُ
أجـــد الملامـــةَ في هـــواكِ لذيذة
حبا لذكْرك فليَلمنْـــي اللُّـــوَّمُ
أشبهـــتِ أعدائـــي فصرتُ أحبهـــم
إذْ كان حظي منكِ حَظِّـــيَ مِنْهُمُ
وأهنتِنِي فأهنـــتُ نفسي صاغـــرا
ما مَنْ يهونُ عليكِ ممـــنْ يُكْـرَم

قد نتمكن من تعليل إعجاب الناس بهذه الأبيات ، وإن غرقوا في لذات الحس ، وفي العواطف المتطرفة أو الشاذة ، فلن يزال الإنسان يتعلق بالمثال ، ويحلم بالشيء العزيز المنال ، ويخاله أعظم قيمة مما يحصِّل بسهولة ، ولكن المصادر القديمة تشير إلى إعجاب أبي نواس بهذه الأبيات ، إعجابا تجاوز حده ، فانتهى الى ان سرق البيت الاول علانية وضمه الى شعره (1) !! مع ما نعرف من اتجاهه الخاص ، وموقفه من المرأة بخاصة !!

من هذا المنطلق نفسه كانت نقدات ابن أبي عتيق للشعراء من معاصريه ، اوهي كثيرة نسجل طائفة منها ، تؤكد هذه النظرة المثالية إلى الحب ، الرافضة لتلوّن التجارب الشعرية بما يُناسب الواقع أو التجربة الخاصة للشاعر .

حين أنشد كُثَيِّر :

ولستُ براضٍ من خليل بنائلٍ قليلٍ ولا أرضى له بقليـــل

قال له ابن أبي عتيق : هذا كلامُ مكافىءٍ ليس بعاشق ! القرشيان أقنع وأصدق منك :

---

(1) الأغاني : جـ ١٥ ص ٢٥٢ .

ابن أبي ربيعة حيث يقول :

ليت حظّي كلحظة العين منها وكثيرٌ منها القليل المُهَنّا

وقوله أيضا :

فَعِدِي نائلا وإن لم تُنيلي إنه يقنع المحبّ الرجاء

وابن قيس الرقيات حيث يقول :

رُقَيّ بعيشكم لا تهجرينا ومنّينا المُنى ثم امطلينا
عدينا في غدٍ ما شئت إنا نحب وإن مَطَلْتِ الواعدينا
فإما تنجزي عِدَتي وإما نعيش بما نؤمل منك حينا

وكذلك يمضي الحوار بين الشاعر والناقد ، حين ينشد كُثَيِّر أيضا : « أبائنة سعدى نعم ستبين » . حتى إذا قال :

وأخلفنَ ميعادي وخُنّ أمانتي وليس لمن خاف الأمانةَ دينُ

قال له ابن أبي عتيق : أعلى الأمانة تبعتها ؟ فانكفّ واستغضب نفسه وصاح وقال :

كذبْن صفاءَ الوُدّ يوم محلّه وأنكدْنني مَنْ وعدهن ديونُ

فقال له ابن أبي عتيق : ويلك ! هذا أملح لهن وأدعى للقلوب إليهن ، سيدك ابن قيس الرقيات كان أعلم منك وأوضع للصواب موضعه فيهن ، أما سمعت قوله :

حبَّ ذاك الدلُّ والغُنُجُ والتي في عينها دَعَجُ
والتي إن حدثتْ كذبتْ والتي في وعدها خَلَجُ
وترى في البيت صورتها مثل ما في البيعة السُّرُجُ
خبروني : هل على رجل عاشقٍ في قبلة حَرَجُ ؟ !

قال : فسكن كثير واستحلى ذلك ، وقال : لا ! إن شاء الله ، فضحك ابن أبي عتيق حتى ذهب به . [1]

ولا بد أن نلاحظ أن ابن أبي عتيق كان يلتفت إلى ترف المشاعر ، دون ترف الأوصاف ، أي أنه يهتم بالحقائق النفسية الداخلية ، دون أن تمتد نظرته إلى الإيحاء العام للقصيدة ، بكل ما تقوم عليه . كما أنه لم يلتفت إلى الطابع الحواري الذي ابتدعه ابن أبي ربيعة حين يدير الحديث بين الأخوات الثلاث وما أشبه ذلك ، فهذا الجانب الصياغي الجديد لم يشر إليه ، وهذا يعني أن المعاني العاطفية كانت تغمر كل شيء ، تشغل الشاعر كما تشغل الناقد ، فلا يكاد يلتفت إلى سواها .

وسكينة بنت الحسين بن علي ، رضي الله عنهم ، لا تحتاج إلى تعريف ، ونقدها لمعاني الشعر يدل على الدور الخطير الذي لعبته المرأة في تلك المرحلة في توجيه معاني الغزل كغرض فني ، وسنجد أن نقدها كله يناقش الشعراء من زاوية علاقة الرجل بالمرأة ، ويرسم الأفق الذي تقبله المرأة وتحب أن يحوطها وتتحرك فيه ، كما يدل على مكانة سيدات قريش في هذا المجتمع ومدى الحرية التي حققنها في مجال السلوك الاجتماعي . يصفها مصعب بن الزبير ، وكان قد تزوجها ، بأنها عفيفة سليمة بَرَزَة ، تجالس الأجلة من قريش ، وتجتمع إليها الشعراء . وكانت ظريفة مزاحة ، كما يقول عنها إنها كانت من أحسن الناس شعرا ، وكانت تصفف جُمتها تصفيفا لم يُرَ أحسن منه حتى عرف ذلك ، وكانت تلك الجمة تسمى السكينة [1] .

فهنا ملامح نفسية وعضوية ، تعبر عن الفرحة بالحياة ، وتذوق الجمال ، والرغبة في الرضا عن النفس ، كما تعبر عن الثقة ، في نفسها وفي الأحكام التي

---

(١) الأغاني : ج ٤ ص ٣٢١ – ٣٢٤ .

(٢) الأغاني : ج ١٤ ص ٣٦٩ وسكينة لقبها ، أما اسمها فآمنة أو أمينة .

تدلي بها ، وسنرى من ومضات ذهنها ومحفوظها من الشعر ما يؤكد هذا الذكاء ومنحاه الجمالي .

من ذلك ما يروى من أنها وقفت على عروة بن أذينة في موكبها ومعها جواريها . فقالت : يا أبا عامر ! أنت الذي تزعم أن لك مروءة وأن غزلك من وراء عفة ، وأنك تقي ؟ قال : نعم ، قالت : فأنت الذي تقول :

قالت وأبثثتها وجدى فبُحتُ به قد كنتَ عندي تحب الستر فاستتر
ألستَ تُبصر مَنْ حولي؟ فقلت لها: غطى هواك وما ألقى على بصري

قال لها : بلى . قالت : هن حرائر إن كان هذا خرج من قلب سليم . أو قالت : من قلب صحيح [1] ! !

وانحراف العاطفة في هذين البيتين ، وهما لشاعر عذري ، وقد وضعت سكينة ذلك في اعتبارها — يأتي من كلمات الحوار المتبادلة . إذ تعرض بأمور فيها نزوع حسي واضح ، حين تدعوه للاستتار وتقول إن ذلك من عادته ، وحين يعبر عن استجابته المباشرة لوجودها معه . فالحب — عند سكينة كما سنرى — فكرة ومناجاة وألفة روحية .

ويؤكد هذا المتجه في فهمها لعاطفة الحب ، ما كان بينها وبين كثير ، حين أنشدها :

أشاقك برق آخر الليل واصبُ	تضمنه فرش الجبا فالمساربُ
تألق واحمومى وخيم بالربى	أحم الذرى ذو هيدب متراكبُ
إذا زعزعته الريح أرزَمَ جانب	بلا خلف منه وأومض جانبُ
وهبت لسعدى ماءه ونباته	كما كل ذي وُدّ لمن وَدّ واهبُ
لتروي بها سعدى ويروي صديقها	ويغدق أعداد لها ومشاربُ

(١) الأغاني جـ ٢١ ص ٢٥٢ .

فقالت سكينة : أتهب لها غيثا عاما جعلك الله والناس فيه أسوة ؟ فقال : يا بنت رسول الله صلى الله عليه وسلم : وصفت غيثا فأحسنته وأمطرته وأنبته وأكملته ، ثم وهبته لها . فقالت : فهلا وهبت لها دنانير ودراهم [1] .

فالشاعر والناقدة ، كل منهما يتكلم لغة مختلفة خاصة به : الشاعر يتكلم عن جهده في صياغة الصورة المركبة وإحسانه في تصويرها وتطويرها ، ثم ما تدل عليه من إيثار صاحبته على نفسه حتى يهبها ثمرة جهده . ولكن سكينة لم تهتم بهذا كله حين تحوّل في خاطرها إلى « فكرة مجردة » فالتجريد يعني في النهاية و دون نظر لعناء التعبير الفني ، أنه وهبها شيئا حسيا محددا . ليس له فيه جهد ، وتعليقها الساخر عن الدنانير والدراهم يؤكد ذلك .

ولعل هذا الموقف وأشباهه ، من سكينة ، هو السبب في عدم اعتداد زكي مبارك بنقـــدها ، إذ يقول إن أحكامها تتسم بالغَيْرة على الجنس والدفاع عن النوع ، ونقدها متأثر بالعطف على المرأة بلا نظر إلى قيمة الشعر من الوجهة الفنية [2] . وتُذكر قصتها مع جرير لتأكيد هذه الرؤية ، فحين أنشد جرير :

طرقَتْكَ صائـــدةُ القلوب وليسَ ذا
حينَ الزيارة فارجعـــي بســـلامِ

بعثت سكينة إليه جاريتها لتقول له : فألا أخذت بيدها فرحبت بها وأدنيْتَ مجلسها وقلت لها ما يقال لمثلها ! أنت عفيف وفيك ضعف ! [3]

وسيكون من الطريف أن نتعرف على ظاهرة مخاطبة طيف الحبيب في الشعر العربي ، كما استقرأها ابن رشيق ، وقد حاول أن يدافع عن جرير في بيتـــه المتقدم . يقول :

---

(١) المرزباني : الموشح : ص ٢٤٥ ، ٢٤٦ .
(٢) الموازنة بين الشعراء : ص ٤ .
(٣) الأغاني : ج ٧ ص ٩٥ .

« فأما طرد الخيال والمجاراة في المحبة فهو مذهب مشهور . وقد ركبه جلة الشعراء ، ورواه رواة : منهم طرفة ، ولبيد ، ثم جرير ، فقال طرفة ، وهو أول من طرقه :

فقل لخيال الحنظلية ينقلب إليها ، فإني وا صل حبل من وصل

وقال لبيد في مثل ذلك :

فاقطع لبانة من تعرّض وصله ولشر واصل خلة صرامها

يقول : اقطع المزار ممن تعرض وصله للقطيعة — ويقال : تعرض الشيء ، إذا فسد ، حكاه الخليل — فإن شر من وصلك من قطعك بلا ذنب . يريد الذي تعرض وصله ، ومن الناس من رواه : ولخير واصل خلة صرامها . يقول : إن خير من وصل الخلة من قطعها باستحقاق ، يعني نفسه .

وقال جرير :

طرقتك صائدة القلوب ، وليس ذا
وقت الزيارة ، فارجعي بسلام

على أن قوما زعموا أنه كان مُحْرِما ، فلذلك طرد الخيال ، كأنه تحرج وليس طرد عتب .

وقال جميل :

ولست — وان عزت على — بقائل
لها بعد صَرْمٍ : يا بثين صليني

وجرى على سنن هؤلاء جماعة من المولدين ، واعتقدوا هذا المذهب قولا وفعلا ، حتى تعداه بعضهم إلى القتل ! »[1]

---

(١) العمدة : ج ٢ ص ١٢٥ ، ١٢٦ .

وإذاً فإن ظاهرة رد طيف الحبيب موجودة في الشعر الجاهلي ، وهي تعبير عن الجانب المتوعر الخشن في النفس الجاهلية ، ولها مرتكزها الواقعي من نظام القبيلة الذي يقر المساواة المطلقة بين أفرادها .. وحين تغير العصر سنلحظ انفصاما واضحا بين ما حققه المجتمع وما تشبث به الشعر ، الذي تخلف عن تسجيل التغير والاعتراف به ، وظل في هذا المجال يتعلق بالمُثُل الشعرية القديمة ، غير عابىء بالذوق الاجتماعي الذي راح يصف هذا الشعر مرة بضعف العاطفة ، أو يعتذر عن الشاعر بأنه كان مُحْرِما ، وكأن لقاء الطيف نوع من الرفث أو الفسوق في الحج ! ! وهنا يصح لنا أن نقول إن عمر بن أبي ربيعة واتجاهه كان أكثر تعبيرا عن الجوانب النفسية والعاطفية المستجدة .

وبيت جرير السابق يأتي — في الأغاني — في سياق خبر طويل ، صيغ بطريقة مسرحية ، قد يكون فيها شيء من التزيّد ، ولكنه يظل صادق المغزى على روح العصر والبيئة ، صادق الدلالة على اتجاه سكينة في النقد ونظرتها إلى الشعر ، وهو أخيرا يدل على ترقي أسلوب الموازنة ، أو قربه من التحدد ، إذ تجري الموازنة بين أربعة من الشعراء ، وضمن غرض واحد ، دون اهتمام بوحدة الوزن والروي ، ودون أن يترافعوا أو يحتكموا إليها . يقول الخبر :

« اجتمع في ضيافة سكينة بنت الحسين (عليه السلام) جرير والفرزدق وكُثَيِّر وجميل ونُصيْب ، فمكثوا أياما ، ثم أذنت لهم فدخلوا عليها ، فقعدت حيث تراهم ولا يرونها وتسمع كلامهم ، ثم أخرجت وصيفة لها وضيئة قد روت الأشعار والأحاديث ، فقالت : أيكم الفرزدق ؟ فقال لها : هأنذا . قالت أنت القائل :

هُمَا دلّتاني من ثمانين قامةً
كما انحطّ بازٌ اقتَمُ الريشِ كاسِرُهْ
فلما استوتْ رجلايَ في الأرضِ قالتا
أحيٌّ نرجّي أم قتيلٌ نُحاذِرُهْ

فقلت ارفعوا الأمْراسَ لا يشعروا بنا
وأقبلتُ في أعجاز ليلٍ أُبادره

أبادر بوابيْن قد وُكّلا بنا
وأحمر من ساج تبصّ مسامره [1]

قال : نعم . قالت : فما دعاك إلى إفشاء سرها وسرك ، هلا سترت عليك وعليها ؟ ! خذ هذه الألف والحق بأهلك .

ثم دخلت على مولاتها وخرجت ، فقالت : أيكم جرير ؟ قال : هأنذا . فقالت : أنت القائل :

طرقتكَ صائدةُ القلوب وليس ذا — حين الزيارة فارجعي بسلام
تُجري السواكَ على أغرَّ كأنه — بَرَدٌ تحدر من مُتون غمام
لو كان عهدُكِ كالذي حدثتِنا — لوصلت ذاك وكان غير لمام
إني أواصلُ من أردتُ وِصاله — بحبال لا صَلِف ولا لوّام

قال : نعم . قالت : أولا أخذت بيدها ، وقلت لها ما يقال لمثلها ؟ ! أنت عفيف وفيك ضعف . خذ هذه الألف والحق بأهلك .

ثم دخلت إلى مولاتها وخرجت ، فقالت : أيكم كُثَيِّر ؟ قال : هأنذا . فقالت : أنت القائل :

وأعجبني يا عزُّ منكِ خلائقٌ — كرام إذا عُدّ الخلائق أربعُ
دُنُوّك حتى يدفع الجاهلَ الصِّبا — ودفعُك أسبابَ المنى حين يطمعُ

---

(١) الفرزدق هنا يستوحي صورة رسمها امرؤ القيس ونوعية تجاربه ، في قوله :

سموت إليها بعد ما نام أهلها — سمو حباب الماء حالا على حال

وقد سخر جرير من بيت الفرزدق ، فقال :

تدليت تزني من ثمانين قامة — وقصرت عن باع العلا والمكارم

فوالله ما يدري كريم مما طـــل ... أينساك إذ باعدتِ أو يتصـــدع

قال : نعم . قالت : ملحت وشكلت . خذ هذه الثلاثة الآلاف والحق بأهلك .

ثم دخلت على مولاتها ثم خرجت ، فقالت : أيكم نصيب ؟ قال : هأنذا ، فقالت : أنت القائل :

ولولا أن يقال صبـــا نصيب ... لقلتُ بنفسي النشـــأ الصغـــارْ

بنفسي كل مهضوم حشاهـــا ... إذا ظلمت فليس لها انتصـــارُ

فقال : نعم . فقالت : ربيتنا صغارا ومدحتنا كبارا . خذ هذه الألف والحق بأهلك .

ثم دخلت على مولاتها ، وخرجت ، فقالت : يا جميل ! مولاتي تُقرؤك السلام ، وتقول لك : والله ما زلت مشتاقة لرؤيتك منذ سمعت قولك :

ألا ليت شعري هل أبيتن ليلـــة ... بوادي القرى إني إذاً لسعيـــد

لكل حديث بينهن بشاشـــــة ... وكل قتيل عندهـــن شهيـــد

جعلت حديثنا بشاشة ، وقتلانا شهداء . خذ هذه الألف دينار والحق بأهلك [1] »

وهذا المؤتمر أو المهرجان الشعري . لعله — إن صحت الرواية — أكبر تجمع بين الشعراء في غير مجلس الخليفة ، فهؤلاء الخمسة هم شعراء العصر في بيئتهم ، وسكينة تعاملهم من مكانها العالي ، ينزلون في ضيافتها أياما ، ثم تأذن لهم في لقاء لا يرونها فيه ، وإنما يسمعون أحكامها وينالون جوائزها دون تعقيب . ونحسب أن شيئا من صنعة الرواة قد تطرق إلى هذا النص ، يتضح في تجمع الخمسة ، وطريقة لقائها بهم ، وقد كانت تخاطب الشعراء من غير ستر يحجبها .

---

(١) الأغاني : ج ١٤ ص ٣٨٤ — ٣٨٦ .

وعدم التوافق بين الأحكام والجوائز الممنوحة ، فنصيب يُمدح فيمنح ألفا ، وكثير يقال له شكلت ويمنح ثلاثة آلاف ، والإعجاب كله يدخر لجميل الذي جعل لحديث النساء بشاشة ، كما جعل قتلاهن شهداء ، ومع هذا الإعجاب ألف واحدة ، وإن كان يذكر أنها ألف دينار فماذا كانت الآلاف السابقة ؟ فهل لُفّق الخبر من أكثر من رواية وخبر ؟ إننا نرجح ذلك ، وبخاصة أن الحوار بين سكينة وكل شاعر على حدة قد جاء مستقلا بنفسه في أماكن أو كتب أخرى.

ومهما يكن من شيء ، فأسلوب الموازنة كان يبرز من جديد على نطاق شامل بين شعراء الغزل ، وإن ظلت الموازنة في حدود اختيار نموذج واحد ، قد يكون عند الشاعر نفسه ما هو أصح منه وأجمل .

وهذا الإعجاب الذي أسبغته سكينة على جميل صحيح فيما يخص البيتين ، وثالثهما :

يقولون جاهديا جميل بغـــزوة وأي جهـــاد غيرهـــن أريـد

وصحيح إذا قيس إلى النماذج المذكورة لغيره ، ولكنه لا يعني مطلق الإعجاب عند سكينة . وسنرى ، في رواية أخرى ، اجتماعا يختلف بعض الشيء ، فهو بين خمسة من رواة الشعراء المذكورين ، إلاّ أن راوية الأحوص أخذ مكان راوية الفرزدق ، فقد اجتمعوا في المدينة ، فادّعى كل رجل منهم ن صاحبه أشعر ، ثم تراضوا بسكينة ، التي لم تسمع منهم ، فهي تملك أحكاما جاهزة معللة ، ومن ثم راحت تذكر لراوية كل شاعر بيتا من شعر صاحبه ، ثم تنحى عليه باللائمة لعيب فيه ، مثل قول جرير السابق ، وقول الأحوص :

يَقَرّ بعيني مـــا يقرُّ بعينهـــا وأحسنُ شيء ما به العين قَرَّتِ

وقول جميل :

فلو تَرَكَتْ عقلي معي ماطلبتُها ولكن طِلابيها لمافات من عقلي [1]

وحملة سكينة على جرير بسبب ما بدا من تردده وضعفه حين رد طيف المحبوب ، في « طرقتك صائدة القلوب » ليست موقفا مستمرا لها تجاهه ، فالمعروف أن جريرا — الذي لم يخامر الحب قلبه قط — كان من أغزل الشعراء وأرقهن نسيبا . وسنرى أن سكينة تشهد له بذلك أيضا . فقد جاء في الأغاني أن الفرزدق خرج حاجا ، فلما قضى حجه عدل إلى المدينة فدخل إلى سكينة ، فسألته : يا فرزدق : من أشعر الناس ؟ قال : أنا . قالت : كذبت ، أشعر منك جرير الذي يقول :

بنفسي من تَجَنُّبُه عـزيـزٌ علىَّ ومـن زيارتـه لِمامُ
ومـن أمسى وأصبح لا أراه ويطرقُني إذا هجع النيـامُ

فقال : والله لو أذنت لي لأسمعتك أحسن منه . قالت : أقيموه ، فأُخرج ، ثم عاد إليها من الغد ، لتعيد السؤال ، فيعيد الفرزدق الجواب ، فتكذّبه ، ثم تتلو عليه أبياتا أخرى لجرير أيضا ، وكذلك في اليوم الثالث . حتى إذا عاتبها الشاعر منحته جارية تطلّع إليها ، ولم تسمع منه [2] .

وهذه الطريقة المسرحية في نقد الشعر أو الحكم بين الشعراء تتكرر مع سكينة ، ومع غيرها أيضا ؛ فقد روى المَرْزُباني طائفة تشبه في شكلها ومرماها وأحكامها ما نسب لسكينة ، غير أنها منسوبة إلى عُقَيْلة بنت عُقَيل بن أبي طالب . التي كانت تجلس للناس أيضا ، وحكمت بين جميل وكثير والأحوص ولكنها لم تكن رفيقة بهم رفق سكينة التي تخطىء الأبيات ثم تمنح العطية . فهي تقول لكثير : أما انت يا كثير فألأم العرب عهدا في قولك :

---

(١) انظر تفصيل الخبر في الموشح ص ٢٥٢ — ٢٥٤ ولاحظ تصحيح المرزباني له .
(٢) الأغاني : ج ٧ ص ٩٥ ، ٩٦ .

أريد لأنسى ذكرها فكأنما   تُمثّل لي ليلى بكل سبيل

ولِمَ تريد أن تنسى ذكرها ؟ أما تطلبها إلاّ إذا مُثلت لك ! أما والله لولا بيتان قلتهما ما التفت إليك ، وهما قولك :

فيا حبّها زدني جوىً كل ليلة   ويا سلوةَ الأيام موعدك الحشرُ
عجبت لسعي الدهر بيني وبينها   فلما انقضى مابيننا سكن الدهرُ

وانتهى الأمر بأن أمرت جواريها أن يكتفنه ، وقالت له : يا فاسق ! أنت القائل :

أإن زمّ أجمال وفارقَ جيرة   وصاح غرابُ البين أنت حزينُ

أين الحزن إلا عند هذا ؟ خرّقن ثوبه يا جواري ... [1] إلخ

وتظهر هذه الطريقة المسرحية أيضا في نقد الشعر ، في خبر آخر صاحبه كُثَيِّر الذي حكم بين عمر والأحوص ونصيب ، فيذكر أبياتا لا يرضى عنها للواحد منهم ، ثم يقول له : هلا قلت مثل ما قال الآخر ، ويذكره ، حتى إذا انكسر الأول وامتلأ الآخر سرورا ، عاد فذكر له من أخطاء شعره ما ينكسر به ، ليمضي إلى الثالث [2] ..

وتترادف الأحكام حول المعاني والألفاظ بطريقة متقاربة ، بل متداخلة أحيانا ، مما يعني شيوع هذه الآراء حتى لتصير ملمحا من ملامح النفس العربية في تلك البيئة .

ونحن لم نُعْنَ بالآراء غير المنسوبة ، وهي كثيرة ، ولا بالآراء والأحكام التي قيلت حول شعر هذه الطائفة بعد عصرهم . وحين نتأمل القدر الذي أثبتناه في هذه الصفحات سنجده صادق الدلالة على التحول في فن الغزل ، عند

---

(١) الموشح : ص ٢٥٤ - ٢٥٦ .
(٢) الموشح : ٢٥٦ - ٢٦٠ .

الشعراء . وعند بعض النقاد ، كما هو صادق الدلالة على التحول الواضح في الذوق والأخلاق والميول . ولكن الذي يجب أن نفطن إليه ، أن شعر الغزل — في الحجاز — حين انقسم إلى حسيٍّ لاه ، وعذرى عفيف ، وحين افترقت به السبل إلى شعر يقال كغرض أساسي أو وحيد في القصيدة ، يقوله الشاعر العاشق فيمن يهوى ، وشعرٍ يقال في صدر قصيدة المديح أو الفخر ، يقوله الشاعر الذي لا يعنيه وإنما يتخذه سبيلا أو مقدمة لغرضه الأساسي خضوعا لتقاليد فنية راسخة ، لا نجد في نقد تلك المرحلة ما يميز بين غزل حسي وآخر عذري ، كما لم يفرق بين غزل أساسي وغزل تابع ، وذلك لغلبة النظرة الجزئية والاهتمام بالمعنى المجرد الذي يدل عليه بيت أو أبيات قليلة ، دون تطلع إلى المعنى الشامل أو الشكل الفني للقصيدة في مجموعها .

ومن الحق أن هذا الاهتمام الجزئي كان من أخص ملامح النقد الجاهلي ولكن « الجزئية » هنا امتدت بعض الشيء ، فلم تعد كلمةً أو بيتا ، وإنما صارت — في أحيان كثيرة ، كما شاهدنا — عدة أبيات ، وإذا كانت الأحكام المغامرة عن : أغزل بيت قالته العرب ، وأهجى بيت قالته العرب .... إلخ قد بقيت فإنها لم تعُدْ قادرة على إعلاء شأن الشاعر أو الغضّ منه ، وصار الارتباط بالنص هو الأساس في الإدراك والحكم ، فهذا ما تدلنا عليه النماذج العديدة التي أوردنا ، ولا نشك في أن البدء بالنص الفني هو أولى خطوات المنهج النقدي السليم .

٢ — البصرة والكوفة بين الانطباعية والمنهج العلمي

إن أهم سمات الثقافة العربية في العصر الأموي، أن هذه الثقافة لم تعد محصورة في حدود الجزيرة العربية وحدها، وإنما امتدت إلى مساحات شاسعة خارجها. ومِنْ ثَمّ تعددت المراكز الحضارية والثقافية، ودخلت مدنا جديدة، هي على التحديد: البصرة والكوفة ودمشق، لتصير بدورها مصادر للتنويع والتعميق، فتاريخ دمشق ضارب في القدم، والبصرة والكوفة لم تنشآ على فراغ وإنما أقيمتا على بقايا وأنقاض مدن سابقة كانت عامرة بالسكان، ومن ثم اكتسبت هذه المدن حرية التعبير عن مزيج ثقافي أكثر تعقدا وتركيبا. وتذكر في هذا المجال آثار الفكر اليوناني والثقافة الهندية ثم الفارسية، على الترتيب من حيث الأهمية ووضوح الأثر. من الصحيح أن العصر الأموي قد ولّى دون أن تكون هاتان المدينتان — البصرة والكوفة — قد اضطلعتا بدور واضح من الوجهة الثقافية التي ستكون مرتكز النقد الأدبي وأساسه، وأن ازدهارهما ارتبط بازدهار العراق في مجموعه، حين صار مع بدايات القرن الهجري الثاني الوريث الطبيعي للتراث الفكري والفني في الحجاز الذي غرق في العزلة والصمت شيئاً فشيئا مع انتهاء العهد الأموي، بل ورث العراق أيضا مكانة دمشق، وذلك حين نهضت بغداد فصارت عاصمة الخلافة، بل عاصمة الدنيا، وحلم الأدباء، والمفكرين في أرجاء الدولة الاسلامية المترامية. ولعل تتبع أثر المدينتين يستدعي أن نغادر العصر الأموي، مع نموهما، إلى العصر العباسي، لنستجلي دورهما الفكري والفني والنقدي.

البصرة : كانت صاحبة الدور الواضح في أدب العصر الأموي ، **فهي** بموقعها على مشارف الصحراء لم تنعزل عن الوطن الأم ، وسوق المِرْبَد كان ما يزال يؤدي وظيفته الاقتصادية الفنية التي ورث فيها سوق عكاظ ، وقد كان يجمع الأعراب الذين صاروا مصدر استمداد اللغة والرواية ، وهي صاحبة الدور الواضح إذ هي مهاد الفرزدق وجرير ، ثم بشار وأبي نواس ، ومن حولهم قامت أهم النظرات التحليلية ، بل كانوا شعراء نقادا ، لمعاصريهم وسابقيهم على السواء . وقد لعبت البصرة دورا خطيرا في الصراع السياسي والمذهبي منذ عثمان بن عفان — ثالث الخلفاء — إلى أن ثار بها إبراهيم بن عبد الله أخو النفس الزكية الثائر بالمدينة على حكم أبي جعفر المنصور ، وقد أثر هذا الصراع في فن الشعر الذي نزل إلى هذه الساحة سلاحا مذهبيا وأداةً دعاية وإقناع ، وسنرى — في الفقرة التالية — النقد المذهبي يلاحق أحيانا هذا الشعر .

والبصرة مدينة عريقة ، كان موقعها عامرا قبل أن يعيد عرب الجزيرة تعميرها ، ويتخذوها منزلا لبعض قبائلهم ، ومن ثم ورثت حضارات قديمة ستتنفس في فكرها الخاص بدءا بالعصر الأموي وازدهارا في أوائل العباسي .

وقد سكنتها في البداية جماعات من بكر بن وائل وتميم ، وفيها بدأ العربي يرتبط بالزراعة حين غرس النخيل واستقر . ثم سكنها آخرون من ثقيف وهذيل ، وكان فيها محلة للعجم . وقد تعصبوا جميعا لمدينتهم ولم يعدلوا بها مدينة أخرى . وقد انتشرت فيها دور الغناء واللهو . كما انتشرت في الكوفة ثم بغداد أيضا ، كما شهدت أول المتصوفة الكبار ، وهو الحسن البصري (ت ١١٠ هـ) ، وعرفت الندوات العلمية تعقد في بيوت السَّراة والعلماء ، تنافس الحلقات العامة في المساجد ، وهذه الحلقات كانت متنوعة الاهتمام ، من الرواية إلى اللغة والنحو والشعر والأدب ، ثم أضاف المعتزلة — فيما بعد — حلقات علم الكلام ، التي ظهرت فيها آثار الثقافات الأجنبية ، كالمنطق اليوناني والفلسفة ، وقد نهض الموالي — في بداية الأمر — بشأن هذه الحلقات ، وتصدوا للرد على

الزنادقة والملاحدة، فكان الحوار الفكري في أوْجِه في تلك المدينة ، وقد عرفت البصرة كافة الاتجاهات السياسية والمذهبية ، فحاربت مع علي ، ومالت إلى معاوية ، وصارت عثمانية تدين بالكفّ وتقول : كن عبد الله المقتول ولا تكن عبد الله القاتل ، وانضم فريق منها إلى الخوارج ، وكان خوارج البصرة من أعنف الجماعات والطوائف ، كما وقفت حينا إلى جانب ابن الزبير ، وخضعت للعباسيين وثارت مع العلويين .

وميل البصريين إلى الثورة يُعلّل بتقبلهم للتطور ، استجابة للموقع الجغرافي القريب من خراسان والمهدد من البادية ، والتكوين السكاني الذي جمع إلى العرب : الموالي واليونان والهنود والزنج وغيرهم . كما تعلّل نزعتهم الواقعية المادية بأمور أهمها نشاطهم التجاري وملكيتهم للأرض وصراعهم حول الثروة ، ومن ثم كانت آراء المفكرين مشبعة بهذا الجو المادي : فالدَّهريون يستبيحون كل ما يميل إليه الطبع ، وينكرون أن للعالم مدبِّرا يعرفونه ، ولا يؤمنون بالمعاد والعقاب ، والمعتزلة يحكِّمون العقل في كل شيء ، ويرون وجوب النظر والاستدلال في كل شيء . وإذا كان بشار وأبو نواس أشهر من أعلى من شأن الغرائز الحسية المادية ، فإن الجاحظ أول من صنف عن الحيوان كتابا ، وكان الخليل أول من ضبط واستقصى أوزان الشعر وأعاريضه ، وكان الاتجاه النحوي العام لمدرسة البصرة هو استقراء الظاهرة ووضع قانون عام لها سمي بالقياس ، وما خرج عليه اعتبر شاذا لا يُقاس عليه ، فإذا قبل التأويل أوّلوه ، وإلا خطّأوه [1] . بعكس مدرسة الكوفة التي كانت تضع كافة الأقوال على قدم المساواة في الأهمية ، فأهم ما يميز المدرسة الكوفية عن البصرية — في النحو — اتساعها في رواية الأشعار وعبارات اللغة عن جميع العرب بدويِّهم وحضريِّهم فلم يكتفوا بالبادية — مثل البصريين — وكان البصريون يحملون عليهم بسبب ذلك ، لأنهم يسمعون الشاذ الذي لا يجوز ، فيجعلونه أصلا ويقيسون عليه[2] .

---

(١) المدارس النحوية : ص ١٨ .

(٢) السابق : ص ١٦٠ .

وإذاً فقد كان الحرص على الارتباط بالبادية ، مع نزعة مادية عقلية صارمة من نصيب البصرة ، وقد اقترنت هذه النزعة العقلية المادية بميل إلى الشك ورغبة في التعميق وإقرار الجدل أسلوبا لتمييز الأفكار ، مما كان سببا في نشأة الفِرَق وتعددها . وقد ظهرت آثار هذا التمازج الثقافي بملامحها الهندية في الاهتمام بالفلك والنجوم ، والقول بالتناسخ ، وقد أشار الجاحظ في «البيان والتبيين» إلى صحيفة هندية تشبه صحيفة بشر بن المعتمر – كما سنرى – كما ترجم ابنُ المُقَفَّع « كليلة ودمنة » . كما ظهرت مبادىء ماني في شعر بشار بن بُرْد وسَلْمٍ الخاسر ولكن هذا الاثر الفارسي المحدود هو الذي سيكون أكثر ازدهارا في ظـــل العباسيين ولم تتخلف الآثار اليونانية كما قدمنا [1] .

وحين نهتم بالنقد الأدبي في العراق ، سنكتشف في الحقيقة أننا نتحدث عن النقد في البصرة وعلى مشارفها في المِرْبَد . ففي البَصرة كان النشاط اللغـــوي طاغيا على حين كانت الكوفة – كما يقول شوقي ضيف – مشغولة حتى منتصف القرن الثاني الهجري بقراءات الذكر الحكيم ورواية الشعر والأخبار [2] ومن ثم شهدت البصرة ميلاد اتجاه نقدي يتخذ اللغة أساسا للنقد والتقويم . يبدأ هـــذا الاتجاه **عبدالله بن أبي اسحق الحضرمي** ، الذي يمثل بداية مرحلة تقعيد النحو ، فراح يبسط سيطرته على الأدباء والمفكرين جميعا ، فلم يقف عند مقاومة اللحن الذي تفشىّ على ألسنة مسلمة الأعاجم ومولدي العرب ، ولكنه تطاول إلى مناقشة فصحاء العرب من الشعراء وغيرهم ، وعبَر الحاضر إلى الماضي ، إلى العصر الجاهلي ، حتى قال ابن أبي اسحق إن النابغة أساء في قوله :

فَبِتُّ كأني ساورتْني ضئيلـــةٌ   من الرُّقْشِ في أنيابها السمُّ ناقِـــعُ

---

(١) الحياة الأدبية في البصرة : ص ١٩ – ١٦٠ .
(٢) المدارس النحوية : ص ٢٠ .

ويرى أنها يجب أن تكون — في غير الضرورة — ناقعا [1] .

وقــد تتبع ابن أبي اسحق الفرزدق ، وخطّأه أكثر من مرة ، مما استثار الشاعر فهجاه ، مُعَرِّضا بعدم أصالته في العــروبة والمعرفة بالعربية . فيروي المَرْزُباني أن عبدالله بن أبي اسحق سمع الفرزدق في مدحه يزيد بن عبد الملك ، يقول :

مستقبلينَ شَمال الشام تضربُنــا　　بحَاصِبٍ كنديف القُطْن منثورِ
على عمائمنا تُلْقَى وأرحلنــــا　　على زواحفَ تُزْجى مخُّها رِيــرِ

فقال له ابن أبي أسحق : أسأت . إنما هو « رِيرُ » وكذلك قياس النحو في هذا الموضع .قال يونس : والذي قال جائز حسن. فلما ألحوا على الفرزدق قال :

على زواحف نُزْجيها محاسيرِ

وفي رواية أخرى أن ناقد الفرزدق هو عَنْبسَة بن معدان المعروف بعنبسة الفيل ، وأن الفرزدق غضب حتى قال له : ما يدريك يا ابن النبطية ؟ ثم دخل قلبه منه شيء فغيّره ، فقال :

على حَراجِفَ نُزْجيها محاسيرِ

فلقيه عبد الله بن أبي اسحق وقد نَجَمَ تلك الأيام ، واشتغل عنبسه ، فقال : عيب عليك بيتُك . وقد قال الأعشى :

كلُّ مِلثٍّ صوبهُ ماطـــــرِ

---

(١) الموشح : ص ٥٠ وينسب هذا القول لعيسى بن عمر . انظر : المجتمعات الاسلامية في القرن الأول : ص ٢٩٠ ، ويمكــن قبول « ناقع » نكرة مرفوعة لا على أنها حال وخطــأ اعرابي ، وانما تكون : ناقع السم في أنيابها ، أو السم ناقع في أنيابها ... فتصبح مبتدأ كما تصح خبرا .

فقال : قد والله علمت ذاك ، ولكن ابن النبطية شككني ، فعاد إلى قوله الأول .

وسواء كان الناقد عنبسة الفيل أو عبد الله بن أبي اسحق ، فإن الأخير تصيّد خطأً آخر للفرزدق فاستحق هجاءه ، وذلك حين أنشد قصيدته التي مطلعها :

عزفت بأعشاش وما كدت تعزف

فمر فيها :

وعضُّ زمانٍ يا ابن مروانَ لم يَـدَعْ
من الناس إلاّ مُسحَتاً أو مُجَلَّـفُ

فقال ابن أبي اسحق : على أي شيء رفعت مجلَّفاً ؟ قال : على ما يسوءُك ، أو قال : على ما يسوءك وينوءك ، علينا أن نقول وعليكم أن تُعربوا .

ويذكر المَرْزُباني أن ابن أبي اسحق كان يكثر الرد على الفرزدق ، وأن ذلك كان سبب هجائه له ، حتى قال فيه :

فلو كان عبد الله مولى هجوتـه ولكن عبد الله مولى مواليـا

ومع قسوة الشاعر ولذعه في هجائه فإن ابن أبي اسحق كان ظريفا حقا ، أو متزمتا حقا حين نبه الفرزدق إلى أن في هذا الهجاء خطأً آخر ، إذ كان عليه أن يقول : مولى مَوَالٍ ، ولكن الشاعر رد الياء إلى الأصل ، وهو جائز[1] .

ونحن الآن لانتقصى الملامح اللغوية لمدرسة البصرة ، ولكننا نكتفي بالإشارة إلى ابن أبي اسحق ، وأن نعتبره بداية اتجاه جديد ، ظهر في أثر تغير جديد هـو اللحن ، الذي بدأ يشيع ويتسلل إلى أشعار الفحول ، وإن أمكن تأول ما نسب إلى الفرزدق ، الذي سنرى أنه سيكون موضع إعجاب النحاة واللغويين حـين يولّي عصرُه ، ويبدأ جمع اللغة واستقصاء الشواهد ، وجعلها سبيلا لتقـرير القواعد والضرورات في اللغة والنحو والبلاغة أيضا .

(١) الموشح : ص ١٥٦ — ١٦١ ، والمجتمعات الإسلامية : ص ٢٩٠ .

وحين نلتفت عن اللغوي الناقد ، الذي يقيس الشعر إلى معيار معين هو : الصحة والخطأ من ناحية النحو والتصريف ، سنجد الشعراء أيضا يزاولون النقد فيما بينهم ، وسنجد اهتماماتهم تختلف ، من حيث تختلف التجربة والعلاقة .

والفرزدق وجرير . هما ناقدا البصرة من بين الشعراء ، وقد كانت نقائضهما في المِرْبَد لونا من النقد الفني ، إذ يحاول كل من الشاعرين أن يقلب معاني صاحبه ويهجّن حسنها ويفسد مراميها ، ليرفع من شأن نفسه وقبيلته . بل إن جريرا أخذ من الفرزدق صورا وعبارات ومعان ، ربما كانت ذات إيحاء قوي بنشأة فن الموازنة بعد ذلك [1] . فإذا أضفنا إلى هذين الشاعرين : الأخطل والراعي ، صرنا على معرفة بأقطاب هذا اللون من النقد الذي تحقق عمليا في هذه النقائض ، فإذا أضفنا — مرة أخرى — إلى مجموعهم ذا الرُّمّة [2] والقطامي صرنا على معرفة بالفريق المقابل نفسيا وفنيا لمن عرفنا من شعراء الحجاز . فهؤلاء الشعراءعامة ،كانوا أقل من سواهم تأثرا بالحياة الإسلاميةالجديدة . إذ احتفظوا بقسط من الحياة البدوية ، فعاشوا — أو عاش أكثرهم — في البادية ، موزعين بين بادية البصرة وما جاورها وبلاد الجزيرة لا يبرحونها إلا ملمين بالمدن لحاجة سريعة ، ثم يعودون إلى الصحراء عاكفين على تقاليد جاهلية من شراب وتهاج وعصبيات ومفاخرات ، وهم يحققون هذه الملامح الجاهلية في فنهم أيضا . فعندهم الغريب وفخامة الأسلوب والمحافظة على النظام الجاهلي للقصيدة في ديباجتها ومعانيها وفصولها أو مراحل نظمها . وقد أربوا على الجاهليين في المهاجاة ، وتناول الحرم ، والارتزاق بالشعر ، والانقطاع له ، وفي هذا الخيال البدوي القديم [3] .

حقاً إن الخلافة في دمشق لعبت دوْراً مهما في إذكاء المهاجاة بين شعراء

---

(١) تاريخ النقائض في الشعر العربي : ص ٤٠٠ .

(٢) وهو من شعراء الكوفة .

(٣) الأدب العربي في الجاهلية والإسلام : ص ١٠١ .

النقائض لأسباب سياسية [1] ، ولكن هذه الطائفة انغمست فيها بدوافعها الخاصة أيضا ، وهي دوافع قبلية ضيقة ، وكانت مواقفهم من الخلافة متأثرة بموقف الخلافة من قبائلهم أو رغبة الشعراء في الإفادة أو تغيير المواقف . وقد كان بنو أمية لا يطمئنون إلى شعراء مُضَر ، ويقدّمون عليهم شاعرا من ربيعة هو الأخطل ، وكان بشر بن مروان يهيج في مجالسة حزازات الشعراء ويُغري بعضهم ببعض ، وهذا الجانب جعل الناس يلتفتون إلى الشعراء ويشغلون بالشعر ، ويترقبون نقيضة شاعر لآخر ، ويمضي بهم الترقب إلى النقد ، ونحن نعرف كيف تورط الراعي في مهاجاة جرير ، فقد سُئل عن جرير والفرزدق ، فقال : الفرزدق أكرمهما وأشعرهما . وشاعت الأحكام الفنية الشاملة كالقول بأن الفرزدق ينحت من صخر ، وجريرا يغرف من بحر .

وقد كانت البصرة — في عصرها العباسي — موطن المهاجاة المفحشة ، وكأنها استمرار للنقائض على مستوى شخصي ، وهذا **بشار** (ولد في أوائل العقد العاشر من القرن الأول للهجرة) مع شهرته ومقدرته يجزع من هجاء حماد عجرد له ، حتى إذا أعياه الأمر جاءه من باب ضيق ، محاولا أن يضع أغلال الحُكّام في يديه ، إذ ادّعى عليه أنه زنديق يؤمن بإلهيْ النور والظلمة كما يؤمن المجوس ، فقال في أبيات :

يا بن نِهْيا رأسٌ عليّ ثقيلُ ... واحتمالُ الرءوس خَطْبٌ جليلُ
ادْعُ غيري إلى عبادة ربَّيْـ ... ـن فإني بواحدٍ مشغولُ

فما كان من حماد إلا أن مكر به ، فأشاع أبيات بشار في الناس ، وجعل فيها مكان : (فإني بواحد مشغول) : (فإني عن واحد مشغول) ليُثبت عليه الزندقة والكفر [2] ! !

---

(١) أنظر تفصيل هذا الدور في : تاريخ النقائض ص ١٧٧ وما بعدها.
(٢) العصر العباسي الأول : ص ١٦٩ .

أما النقد الذي يفسر به بشار نشاطه الشعري أو يوجهه إلى أشعار الآخرين فإنه أكثر تنوعا ، ونرى أن هذا النقد يصدر عن وعي بالتراث ، واتجاهات المرحلة وحاجاتها النفسية ونوعية المتلقين ، وقد أمدّنا « الأغاني » بجملة صالحة من الأخبار تعطي هذه الملامح ، مثل ما يروى عن أبي عبيدة . قال : سمعت بشارا يقول وقد أنشدني في شعر الأعشى :

وأنكرتني وما كان الذي نكرت ... من الحوادث إلا الشيب والصلعا

فأنكره وقال : هذا بيت مصنوع ، ما يشبه كلام الأعشى . فعجبت لذلك فلما كان بعد هذا بعشر سنين ، كنت جالسا عند يونس ، فقال : حدثني أبو عمرو بن العلاء أنه صنع هذا البيت وأدخله في شعر الأعشى [1] . فهذه القدرة على تمييز الأساليب تتجاوز قدرات اللغويين المحدودة بالمفردات إلى أفق التذوق والحدس الخاص الذي يتولد من معايشة الشعر وتجربة الإبداع معا .

ويقول بشار أيضا : « لم أزل منذ سمعت قول امرئ القيس في تشبيه شيئين في بيت واحد ، حيث يقول :

كأنَّ قلوبَ الطير رطْباً ويابساً

لدى وكْرِها العُنّابُ والحَشَفُ البالي

أعمل نفسي في تشبيه شيئين بشيئين . في بيت ، حتى قلت :

كأنّ مُثارَ النقع فوق رءوسنا ... وأسيافَنا ليلٌ تهاوى كواكبُه » [2]

وبيت بشار أكثر توفيقا من الناحية التصويرية من بيت امرئ القيس ، إذ تميز بالحركة ووحدة المشهد وقوة الإيحاء بجحيم الحرب ، فكأنّ ميدان المعركة ليل اختل فيه ميزان الكون وتفجر بالنيران . ومن الناحية البلاغية : التشبيهان

---

(١) الاغاني : ج ٣ ص ٤٥ .
(٢) السابق : ص ٩٠

مختلفان تماما ، فبيت امريء القيس من قبيل التشبيه المتعدد ، الذي شبه فيه شيئان بشيئين ، فقلوب الطير الرطبة شبهت بالعُنّاب ، وشُبهت القلوب اليابسة بالحَشَف ، فأحدهما – كما يقول عبد القاهر – لا يداخل الآخر في الشبه وذلك أنه لم يقصد إلى أن يجعل بين الشيئين اتصالا ، وإنما أراد اجتماعا في مكان فقط [1] . أما بيت بشار فوجه الشبه فيه يستدعي مراعاة أطراف الصورة ، أو كما يقول عبد القاهر أيضا إن حقيقة تلك الهيئة لا تقوم في النفس إلاّ بالنظر إلى أكثر من جهة واحدة [2] . وهو ما اصطلح على تسميته « تشبيه التمثيل » ، أي الذي يكون وجه الشبه فيه صورة منتزعة من مجموعة صور صغيرة متداخلة في إطار الصورة الشاملة .

ويدخل في باب وعي بشار بالتراث ونقده ومحاولة الإفادة منه ، ما يروى من أنه حين قال قصيدته التي مطلعها :

بَكِّرا صاحبيَّ قبلَ الهجير   إن ذاكَ النجاحَ في التبكير

قال له بعض الرواة : إنك أكثرت فيها من الغريب ، فقال : نعم ، بلغني أن سَلْماً يتباصر بالغريب ، فأحببت أن أُورد عليه ما لا يعرفه . فقال الراوية : لو قلت يا أبا معاذ مكان (إن ذاك النجاح) : (بكرا فالنجاح في التبكير) كان أحسن : فقال بشار : بنيتها أعرابية وحشية ، فقلت : (إن ذاك النجاح) كما يقول الأعراب البدويون ، ولو قلت (بكرا فالنجاح) كان هذا من كلام المولدين ، ولا يشبه ذلك الكلام ، ولا يدخل في معنى القصيدة [3] .

وحين يُتهم شعره بالتفاوت في روعة الصياغة وقوة المعنى ، إذ يقول :

---

(١) أسرار البلاغة : ص ١٧٦
(٢) السابق : ص ١٦٠ .
(٣) الأغاني جـ ٣ ص ٨٤ .

إذا ما غضبْنا غَضبةً مُضَرِيَّةً
هتكْنا حجابَ الشمس أو تُمْطِر الدَّمَا

إذا ما أعرْنَا سيِّدًا من قبيلةٍ
ذُرى مِنْبَرٍ صلى علينا وسلَّمَا

ويقول في موضع آخر :

ربابةُ ربَّةُ البيتِ تصبُّ الخلَّ في الزيتِ
لها عشرُ دجاجاتٍ وديكٌ حَسَنُ الصوْتِ

دافع بشار عن هذا التفاوت بحجة مُقْنعة ، وهي اختلاف نوعيّة الغرض ومستوى المتلقى ، وضرورة الملاءمة بين هذه الأطراف ، قال : « لكلٍّ وجهٌ وموضع ، فالقول الأول جِدّ ، وهذا قلته في ربابة جاريتي ، وأنا لا آكل البيض من السوق ، وربابة لها عشر دجاجات وديك ، فهي تجمع لي البيض ، فهذا عندها من قولي ، أحسن من (قِفا نبْكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ) عندك [1] » .

ويبدو تفطنه لظلال الألفاظ وإيحائها ، فيما يروى من أنه لما أنشد :

وإذا قلتُ لها جودي لنا خرجتْ بالصمتِ من لاونعمْ

قال مروان بن أبي حفصة له : جعلني الله فداءك يا أبا معاذ ! هلا قلت : خَرِسَتْ بالصمت ؟ قال : إذًا أنا في عقلك فضّ الله فاك ! ! أأتطيّر على من أحب بالخرس ؟ ! [2] . والصراع هنا بين المدلول اللغوي والتعبير المجازي ، فالصمت نوع من الخرس ، ولكن استعمال هذا اللفظ في مجال الغزل شنيع الإيحاء مكروه ، في حين يظل تعبير بشار أكثر سلامة ودلالة على نفسية المحب ،

---

(١) الأغاني جـ ٣ ص ٦٠ .
(٢) الأغاني جـ ٣ ص ٩٥ .

فالخرس عيّ ، أما الخروج بالصمت ففيه حيلة أوحياء ، وكلاهما مقبــول من المحبوب.

وكذلك حين أُنشد بشار قول الشاعر :

وقد جعل الأعداءُ ينتقصوننـــا   وتصنعُ فينا ألسُنٌ وعيونُ
ألا إنما ليلى عَصًا خيزُرانــة   إذا غمزوها بالأكفّ تلينُ

قال بشار : والله لو زعم أنها عَصًا مُخٍّ أو عصا زُبد لقد كان جعلها جافيـة خشنة ، بعد أن جعلها عصا ! ألا قال كما قلت :

ودَعْجاءُ المحاجرِ مـن مَعَـدٍّ   كأنّ حديثَها ثَمَرُ الجِنانِ
إذا قامتْ لِمشْيَتِها تثنّـت   كأنّ عِظَامها من خَيْزُرَانِ

وبشارٌ على حق ، فإيحاء « العصا » يسبق إلى الخاطر لا يخفّف منه أن توصف باللين بعد ذلك ، هذا فضلا عمّا يدُلّ عليه الشّطر الثاني في البيت من أنها غيرُ كريمة !! ، وبصفة عامة فإن بيتيْ بشار فيهما من الترفع وسمو الجمال الحسي والمعنوي مالا يمكن أن نجد مثله في قول الشاعر الآخر .

فإذا غادرْنا المفردات إلى الصياغة وجدنا بشارا يثور ثورة عارمة ، حين قال :

من راقب الناسَ لم يظفَر بحاجتــه   وفاز بالطّيبّاتِ الفاتِكُ اللهج

فأخذه سلمٌ الخاسر ، فقال :

من راقب الناسَ مـات غمـًّا   وفازَ باللـذة الجســورُ

ونعجب لثورة بشار صاحب الشاعرية القوية والغزارة المطلقة في عصره ، كيف يغضب من أجل بيت شعر توكّأ على بيته . وسنعرف سر ذلك حين نقرأ نقد

---

(١) الأغاني : جـ ٣ ص ٥٣ .

بشار للبيتين معا . قال لسلم : « أفتأخذ معانيَّ التي قد عُنيت بها وتعبت في استنباطها ، فتكسوها ألفاظا أخفّ من ألفاظي حتى يروى ما تقول ويذهب شعري ؟ لا أرضى عنك أبداً » [1] .

ويبدو أن أبا نواس ، وهو الشخصية البصرية الثانية في العصر العباسي ، كان مشغولا بنفسه ، فلم تؤثر له أحكام نقدية تستحق التسجيل ، ومع هذا فإنه يعد صاحب ثورة خطيرة في مجال المضمون الشعري للقصيدة القديمة ، بغزله الشاذ بالمذكر ، وبثورته على المقدمة الطللية ودعوته إلى وصف الخمر في مقدمة القصائد ، كما نمّى التعصب لقوميته الفارسية ، أو ما عُرف بالشعوبية ، وكان بشار قد سبقه إلى ذلك . وقد عاش أبو نواس الثلاثين عاما الأولى من عمره في البصرة (ولد سنة ١٤٠ هـ تقريبا) أي أنه رحل إلى بغداد وقد استقرت ملكته وذاعت شهرته أيضا .

ولسنا في مجال تتبع الملامح الفنية لشاعرية أبي نواس ، ودعوتُه إلى استبدال وصف الخمر بالحديث عن الأطلال مشبوهة متهمة بالشعوبية والسخرية من الذكريات العربية والارتباط بالجزيرة ، وهي الوطن الروحي للعرب أينما كانوا ، وهناك من ينظر إلى هذه الدعوة نظرة مجردة من الملابسات الاجتماعية والتاريخية المحيطة بالمرحلة ، فيرى فيها دعوة إلى الرجوع للطبع لا إلى التقليد ، إذ الأطلال غريبة عن تلك البيئة الجديدة التي يعيش فيها أبو نواس ، ويرى — بناء على ذلك — أن أبا نواس كان يمكن أن يُعَدّ من كبار النقاد في دعوته هذه لولا أنه حاذى فيها الأقدمين باستبدال مطلع بمطلع آخر ، على حين لا ضرورة لكليهما ولا صلة له بالقصيدة من وجهة النظر الحديثة ، ولكنه — على أية حال — صادق في الدعوة إلى تصوير الشاعر لما يرى على حسب ما يشعر به لا على حسب ما سمع عنه ، في قوله :

---

(١) الأغاني : جـ ٣ ص ٩٣ .

صفةُ الطلول بلاغـــةُ الفـدْم فاجعل صفاتِك لابنة الكرم
تصف الطلولَ على السماع بها أَفذُو العِيان كأنت في الحُكم؟
وإذا وصَفْتَ الشيء مُتّبِعَــا لم تخل من خطأ ومن وهْم

وقد أثر في الدعوة الجديدة عدمُ وضعها موضع التطبيق المطلق ، ففضلا عن أنها صارت تقليدا في مكان تقليد ، فإن أبا نواس لم يلتزم بما دعا إليه ، ولــه بدايات طللية حاول فيها أن يثبت قدرته الفنية ، ومن الصحيح أن هذه البدايات الطللية ارتبطت بقصائد المديح التي يرفعها إلى الخلفاء ، ولا يستطيع أن يصف الخمر في مقدماتها ، ولكن هذا المسلك جعل دعوته قابلة للتراجع ، ومِنْ ثَمَّ — ولأسباب عديدة — كان أثرها ضئيلا أو معدوما . وربما كان خيرا منــه فعلُ الكُمَيْت في هاشميّاته ، حين كان يُلغي قيمة النسيب وبكاء الأطلال ، في مطالع قصائده ، ويجعل هذا الإلغاء ذاته مدخلا لموضوعه . وذلك في مثل قوله :

طرِبْتُ وما شوقا إلى البيض أطرَبُ ولا لَعِباً مني وذو الشوق يَلْعبُ

فهنا نوع من النسيب السلبي ، إن صح التعبير ، يُتّخذ مدخلا إلى الموضوع .

الكوفة : قسيمة البصرة في إضفاء أهم الملامح على ثقافة العصر الأموي والعصر العباسي الأول ، أي إلى أن تحولت بغداد (تأسست سنة ١٤٥ هـ) إلى منطقة جذب أثرت على المصريْن الكبيرين ، وصارت مقصد العلماء والشعراء منهما ، ومن ثم يصير من الصعب نسبة أحدهم إلى مدينة منهما . كما أننا ، في مجال النقد الأدبي — لن نجد فارقا يذكر بين نقد البصريين ونقد الكوفيين كما نشاهد في النحو مثلا من تعصب البصريين لمبدأ الاستقراء وإرساء القاعدة عليه واعتبار ما عداها شاذا ، وترخص الكوفيين أو تسامحهم في القول بأكثر من قاعدة أو جواز أكثر من وجه ، وسبب انعدام الفوارق أن النقد — إلى تلك الفترة — كان ذوقيا يعتمد في أكثره على الانطباع الشخصي ، وفي هذا الجانب تتقارب الطبائع الإنسانية ، كما تتقارب المشاعر والميول . وإن كان من الصحيح

أيضا أن الاتجاه اللغوي الذي ألمحنا إليه وجد أولا واستقر وازدهر في البصرة ، لكثرة علماء اللغة ، ولقربها من البادية مصدر الإمداد بالنصوص الشعرية واللهجية في عصر التدوين وإلى فترات قد تطول من عصر التأليف ، أي إلى أواخر القرن الثالث الهجري تقريبا .

وحين نشير إلى النقد المذهبي ، الذي يزاوله الخوارج والشيعة والمرجئة والمعتزلة ومَنْ إليهم ، لن تختص به مدينة دون الأخرى ، وإن اختلف موقع الطائفة ، مثل كثرة الخوارج حول البصرة مثلا ، لأن المنطلق المذهبي واحد ، ومن ثم كان جمع الفريقين على أساس وحدة الفكر أسلم عاقبة . وقبل أن نبين ذلك ، لا بد أن نعرف شيئا عن التركيب الحضاري الخاص الذي تميزت به الكوفة ، وأثر هذا التركيب في فنها وفكرها .

مرت الكوفة منذ تأسيسها إلى أواخر القرن الهجري الثاني بخمسة عصور سياسية : عصر الفتوح حين كانت منطلقا للجيوش الإسلامية نحو فارس أو في اتجاه الشام ، وعصر الفتن إبان الحرب الأهلية الأولى في الإسلام بين علي ومعاوية وقد اتخذها الإمام مقرا لخلافته . وعصر الثورات العلوية المتتابعة التي بدأت بثورة الحسين وانتهت بقيام الخلافة العباسية ، وعصر الانقلاب العباسي الذي استجاب له الكوفيون على حذر ، ثم صدموا بموقفه من آل علي فرجعوا إلى الثورة مرة أخرى ، مما سوّغ وجود العصر الخامس والأخير : عصر الرقابة ، وفيه حُكمت الكوفة بالعنف حتى خلت من المعارضة تماما ، واستسلمت للحياة المدنية العادية ، وصارت مركزا من مراكز الحضارة والفن . بعد أن اضطرت إلى التخلي عن طموحها السياسي .

وقد عملت هذه الظروف السياسية مع طبيعة التكوين السكاني للكوفة ، وميراثها الحضاري ، على إسباغ صفات معينة على حركة الأدب والفكر في هذه المدينة . ففي فترة الفتوح والفتن كان الشعر خافت الصوت مشغولا بالحرب ، ولكن الثورات استعانت بالشعراء ، فكان لكل ثورة شاعر . ابتداء بثورة حُجْرٍ

بن عدي ، فالحسين بن علي ، فالتوابين ، ثم المختار ، ثم ثورة ابن الأشعث على الحجاج ، ثم ثورة زيد بن علي ، وأخيرا عبد الله بن معاوية . وفي ظل هذه الثورات حاول الشعر أن يستعيد ماضي الكوفة ويجعل من ذكرياتها مادة خصبة ، ويحول الشعارات السياسية والمذهبية إلى فن يمتزج فيه القديم بالجديد ، الصور القديمة الموروثة والصور الإسلامية الجديدة . وحين تم الانقلاب العباسي وأحكمت الرقابة على المدينة اختلفت السبل بالشعراء ، ففريقساير التيار الجديد وفريق وقف معترضا سبيله ، وأبو دلامة مثال لشعراء المسايرة ، وأبو العطاء السندي مثال للمعارضة . على أن هذه الرقابة لم تستمر ، فمع ذهاب أبي جعفر المنصور ، وإقبال عصر الرشيد والمأمون استقرت أركان الدولة الجديدة وتركت المدينة لحالها . فمضى شعراؤها يضربون في شعاب الحياة العامة كما يضرب سائر الشعراء ، يمدحون الخلفاء وينوهون بما يقومون به من أعمال ، وصارت بغداد مطمحا للنابغين منهم ، يرحلون إليها ويعودون ، أو تغريهم فيبقون ، وفي تلك المرحلة أخذ الشعر السياسي يفقد أهميته ، إذ لم يعد الشعراء يجدون فيه فرصتهم الذهبية للظهور ؛ لأن الحياة الاجتماعية التي سحرت الناس بمتعها وألوانها الضاحكة الناعمة صرفتهم عن التفكير في السياسة ومتاعبها ومشكلاتها .

وقد تأثر الفن الشعري بالملامح العصبية المستقرة في الكوفة ، هذه العصبية التي رحلت مع القبائل إلى كل موطن استقرت فيه . وجاء التناحر المذهبي ليصب عليها زيتا ، وكانت صفين بداية هذا التيار . فلما استقر الأمر لبني أمية لم تختف العصبية القبلية في الكوفة ، وإن تحورت بما يناسب الاستقرار المفروض بالقسر ، ومن هنا ظهر شعر المدح في الكوفة يتوجه به الشاعر إلى زعيم القبيلة أو رؤسائها الذين يعيشون كما كان يعيش أشباههم في الجاهلية ، وكما كان يعيش الخليفة في دمشق ، يقرب من يتغنى بخصاله ويذيع مفاخره ، كما ظهر شعر الفخر بالقبيلة بصفة عامة ، في مواجهة قبيلة أو قبائل أخرى تخالفها ،

وامتزج الإحساس القبلي المتعصب بالموقف المذهبي ، حول تلك الثورات التي أشرنا اليها .

وكما كانت القبليّة والعصبية من ملامح الكوفة . كذلك كان تناقض الثراء والفقر ، واختلاف وسائل الشعراء في تجنب العــوز بين المديــح والصعلكة والإضحاك والتظرف . ويأتي الزهد كمعادل لانتشار الثراء والترف والعصبية معا ، مع ما شاع من حياة اللهو ، الذي تقبلته نفوس كثيرة ، ورفضه الزهاد كرد فعل لهذا الانتشار .

وتاريخ اللهو في تلك المدينة قديم ، يرجع إلى أيام عثمان بن عفّان ، إبان حكم الوليد بن عُقْبة ،وقد استمر الأمر إلى أن ظهرت دور القيان وانتشر الغناء وظهرت أخيرا « عصابات المجان » في القرن الثاني ، التي رفعت نقاب الحياء عن وجه الكوفة ، فظهرت الخمريات ، وانتشر الغزل الشاذ ، وشعر الزندقة الاجتماعية الذي دفعهم إليه اغراقهم في الشراب ، والزندقة الدينية التي دفعهم إليها شكهم في الإسلام واعتناقهم المانوية ، ثم الإخوانيات أو هذه الرسائل الشعرية التي تتميز بالظّرف والمعابثة ، ثم أخيرا شعر الدّيارات الذي صوروا فيه أوقات لهوهم في الأديرة المسيحية التي كانت منتشرة في منطقة الكوفة ، وفي الحيرة القريبة منها . وقد أدت هذه العوامل مجتمعة إلى التجديد الموضوعي والتجديد الفني ، فمن ناحية الموضوع وجد فريق من الشعراء لا يشغل نفسه بالقبيلة أو بالحزب السياسي ، بل لا يشغل باله بمجتمعه ، وإنما هو يعني بشخصه ولذته ، دون أية محاولة للكبت أو التوارى أو النفاق الاجتماعي ، وقد أدى هذا التوافق بين الشخصية والشاعرية إلى رفض المعجم اللغوي التقليدي واستمداد المعجم اللغوي الشعبي ، وعلى المستوى الفكري سنجد في الكوفة مدرسة فقهية متميزة ، ومدرسة نحوية أصيلة ، يمكن تلمس ملامحهما في مجالهما .

ولكننا نهتم الآن بأثر الموالي في التطور الفني لشعراء الكوفة ، فهؤلاء الموالي صلتهم بالعروبة وباللغة العربية تختلف عن صلة الشعراء العرب بالطبع ، ومن

ثم اختلف المُعجم الشعري ، فظهرت على أيديهم عربية مولدة نتيجة فتور الحس اللغوي الذي شمل العرب والموالي جميعا ، ولا شك أن بُعْدَ الكوفة عن البادية العربية، واقترابها من بلاد لم تكن تتكلم العربية أثّر في لغتها كثيرا، ولكن بعض الموالي استطـاع من خلال التقليد أن يصل إلى درجـة عالية في استعمال اللغة القوية ، مثل أبي العطاء السندي . وفي الكوفة ظهر مذهب جديد يختلف عن الاتجاهين السابقين : المكتفي باللغة المولدة ، والمقلد في مجال اللغة الأعرابية الوحشية ، وهذا المذهب وضع أسسه مسلم بن الوليد (ولد سنة ١٤٠ تقريبا) وهو كوفي من الموالي ، وقد وضع أسس « البديع » .

وهذا الاتجاه الفني نتاج ومزيج من حياة البيئة العقلية وحياة الشاعر الشخصية؛ فقد كان مسلم يصنع شعره كما كان يرى أباه يلاحم بين خيوطه ليخرج منها نسيجا محكَما متقنا ، ويعكس في صناعته صورة تلك القصور التي كان يتردد عليها ليمدح أصحابها ، وما يراه فيها من مظاهر الترف والحضارة ، ومـن مبالغات في الزخرف والتكوين [١] .

وحين نتأمل حياة أبي العتاهية يمكن أن نرى نموذج الظريف المتزاهد ، وتزاهده مزاج من بيئته وظروف حياته، على أنه يمكن اعتباره صاحب ظاهرة فنية هي «لزوم ما لا يلزم» التي تنسب عادة إلى أبي العلاء المعري، فقد أخذت هذه الظاهرة مكانا في شعره ، بصورة ما ، إذ أدار ديوانه الزهدي على كل الحروف الهجائية ما عدا حرف الخاء فقط ، كما كان يلتزم أحيانا حرفا آخر قبل حرف الروى ، ومن ثم يمكن اعتباره صاحب الخُطْوة الأولى على طريق « لزوم ما لا يلزم » . فإذا وضعنا في اعتبارنا أن الكميت في هاشمياته يسبق أبا نواس في إعلان الثورة على المقدمات التقليدية في الشعر العربي حين أعطى النسيب تحولا سلبيا ، وهاجم الأطلال ، وسخر ممن يقفون بها ، وعجب ممن يفعلون هذا ، بل أنكره عليهم ، ووضع في مكان هذه المقدمات التقليديـة

---

(١) حياة الشعر في الكوفة الى نهاية القرن الثاني للهجرة : ص ٧٣٥ — ٧٧٤ .

مقدمات تتصل بموضوع قصائده ، نكون قد عرفنا أهم ما أضافه الفن الشعري في الكوفة من ألوان التجديد .

وأخيرا حين نضيف مدرسة الأدب المكشوف التي تقدمت نظيرتَها في البصرة . وكان رائدها الكوفي والبةُ بنُ الحُباب استاذا لرائدها البصري أبي نواس ، فإننا بذلك نكون قد وقفنا على أهم الدعوات الفنية الخطيرة التي أثرت بها هذه المدينة في تاريخ الشعر العربي ، من خلال مسلم بن الوليد ومذهبه في البديع ، وأبي العتاهية واتخاذه الخطوة الأولى نحو لزوم ما لا يلزم ، والكميت ورفضه بالنسيب ، ووالبة بن الحباب وشعره الماجن الصريح : واذا تأملنا هذه القضايا الفنية سنجد أنها من أهم ما شغل النقاد في عصر هؤلاء الشعراء ، وبعد عصرهم ، وربما إلى اليوم .

٣ — الشعراء المذهبيون

وحين نتعرض — بإيجاز — للشعر السياسي بين العصرين : الأموي والعباسي فإننا نبدأ بتقرير حقيقتين ، أولاهما أن العصر الأموي يمثل قمة النشاط بالنسبة لهذا الشعر السياسي ، إذ شهد آخر الخلفاء الراشدين — كرم الله وجهه — انقسام المسلمين إلى مؤيد ومعارض ، وما لبث العصر التالي أن جعل من المؤيدين — أو الشيعة — طوائف واتجاهات ، وجعل من المعارضين أحزابا قد تختلف فيما بينها كثيرا ، ومع التعقيد الفكري والتفاعل مع الحضارات الأخرى غير العربية وجدت اتجاهات فلسفية وفكرية هي التي عرفت بالفِرق ، امتزج الدين في فكرها بالسياسة . وهكذا شهد العصر الأموي شعراء الشيعة ، وشعراء بني أمية ، كما شهد مؤيدي ابن الزبير ، وظهر للخوارج شعراء ، وللمرجئة شعراء ، وأضاف العصر العباسي ظهور المعتزلة أو تقوِّيهم وتبنِّي بعض الشعراء لمبادئهم كما شهد مجاهرة الشعوبيين بأغراضهم والملحدين بأهوائهم ومقولاتهم المنحرفة .

وثاني ما نقرر من حقائق أن العصرين معا — على المستوى النقدي — لم يلتفتا إلى الجوانب الفنية الأساسية في الشعر السياسي ، وظل النقد — إذا وجد — يتجه إلى المضمون الفكري أو المبدأ السياسي الذي يعتنقه الشاعر ويعلي منه . ومن ثم يكون النقد — أو الرد — شعرا ، يحاول أن يغض من سلامة هذا المبدأ أو قيمته ، دون أن يُعنى بالجوانب الشعرية أو الفنية ، كما سنرى . وهذا يعني في نهاية الأمر أن النقد الأدبي لم يلتفت إلى الشعر السياسي بصفته شعرا ، وإنما التفت إليه كاحتجاج في قضية ، فجاء النقد محددا بهذه الغاية لم يجاوزها ، ومن ثم لا يُعَوَّل

على هذه الآراء في مجال النقد الفني ، وإن استطاعت أن ترسم أمامنا بعض ملامح المناخ الفكري للمرحلة ، وأن تمنحنا مؤشرات دالة بالنسبة لمستقبل الاتجاهات النقدية فيما تلا من قرون ، لعب فيها المتكلمون والفلاسفة دورا بارزا ، وبخاصة فيما يتعلق بالبلاغة ، التي سيمثل فيها الاتجاه الكلامي رافدا قويا ، لا يلبث أن يغلب عليها ، حتى يُفقدها رونَقَها الذي تستمده من ارتباطها بالنقد التطبيقي ، باعتبارها الأساس النظري له ، كما قدمنا .

ولسنا بصدد التعريف بنشأة هذه الفرق ، ظروفهـا ومبادئها ، ونكتفي بتلمس مظاهرها في الشعر ، وما يمكن أن يثير ذلك — وإن في المستقبل — من مبادىء ذات تأثير في النقد والبلاغة .

ويمكن — إجمالا — اعتبار مقتل عثمان بن عفّان ، ثم التحكيم ، ثم استيلاء معاوية على السلطة أهم العوامل المؤثرة في نشأة الفِرَق ، على ألا يُغفل تأثير الفلسفات الأخرى — غير العربية وغير الإسلامية ، في مبادىء ومقولات بعض تلك الفرق .

ولقد كان لكل حزب شعراؤه ، الذين يعبرون عن معتقداته ومبادئه ، وأهم شعراء الشيعة كُثَيِّر ، المعروف بكُثَيِّر عَزّة وهو من شعراء الحجاز ، إذ عاش في المدينة وقد اختُصّ بطائفة الكيسانيـة ، وهـو المعبر عن بعض عقائدهم ، في قوله :

ألا إن الأئمـةَ مـن قريـشٍ	وُلاةُ الحق أربعةٌ سـواءُ
عليٌّ والثلاثـةُ مـن بنيـه	هم الأسباطُ ليس بهم خفاءُ
فسِبْط سِبْطُ إيمـانٍ وبِـرٍّ	وسبطٌ غيّبَتْه كَرْبَـلاءُ
وسِبْطٌ لا تراه العيـنُ حتى	يقودَ الخيلَ يَتبَعُها اللواءُ
تغَيّبَ لا يُرى عنهـم زمانـا	بِرَضْوَى عندَه عسلٌ وماءُ

والسبط الثالث هو محمد بن الحنفية ، بن عليّ بن أبي طالب . ويشارك السيد

الحِمْيَري كُثَيِّراً في عقيدته الكَيْسَانيّة أيضا ، في قوله :

ألا قُلْ للوصيِّ فدتْك نفسي ... أطلْتَ بذلك الجبلِ المُقَامَا
ألا حيِّ المُقيم بشِعْب رَضْوَى ... وأهْدِ له بمنزِله السَّلاما
أضَرَّ بمعشر والوك منا ... وسمَّوْك الخليفةَ والإماما
وعادوا فيكَ أهلَ الأرض طُرّا ... مغيبُك عنهم سبعينَ عاما
وما ذاق ابنُ خَوْلَةَ طعمَ مَوْتٍ ... ولا وارت له أرضٌ عِظَاما

والشاعران هنا يعبران عن إيمان بالرجعة ، وبالتناسخ .

أما الكميت بن زيد وهو شاعر كوفي — وصاحب ديوان الهاشميات — فقد عبر عن موقف أكثر اعتدالا فظل المعبر عن مذهب إمامه زيد بن علي زين العابدين ، فأظهر عواطفه تجاه أبناء علي جميعا ، وكان مدحه لهم تقريرا لمبدأ الزيدية والصفات التي يرون ضرورة توافرها في الإمام ، مثل قوله في بني هاشم :

الحُماةُ الكُفَاةُ في الحرب ... إن لف ضراماوقودُهابضرامْ
والغيُوث الذين إن امْحَلَ النا ... سُ فمأوى حواضن الأيتامْ
غالبين هاشميين في العـ ... ـلم رُبُّوا من عطيّة العلاّمْ
وهم الآخذون من ثقة الأ ... مر بتقواهم عُرى لا انفصامْ

. . . .

القريبين من ندى والبعيدين ... من الجور في عُرَى الأحكام

وقد تُروى لكثير قصائد في مدح عبد الملك بن مروان ، وعبد العزيز أخيه والي مصر ، ومدحه لعبد الملك كان بعد إنقاذه لمحمد بن الحنفية من أسر المختار الثقفي ، ففي المديح عرفان بالجميل ، وهو نوع من التَّقيّة أيضا ، أخذ به إمامه الذي ما لبث أن لحق بعبد الملك في دمشق ، على أن كُثَيِّراً ظل يعلن عقيدته ولا ينافق بني أمية ، وكان — على المستوى الفني — يعبر عن رأيه الحق بكثير من التحايل والتخابث ، مثل قوله في مدح عبد الملك :

يقلب عينيْ حيّـــة بمحـــارة إذا أمكنته شدة ليقيلهـــا

وكذلك نراه حين يعرض لخلافته يسلكه من طرف خفي في مجموعة الخلفاء المغتصبين ، فيجعله سابعَ الخلفاء ، بعد أن يُخرج من بينهم عليا بن أبي طالب الخليفة الشرعي في رأيه . فيقول في مدح عبد الملك :

وكنتَ المُعَلّى إذْ أجيلَـــتْ قِدَاحُهُم
وجال المنيح وسْطَها يتغَلْغَـــــلُ [1]

وسنجد قصائد للكُمَيْت أيضا في مدح يزيد بن عبد الملك ، ولكن هذه القصائد كانت قبـــل تشربه المذهب وانتمائه الواضح للزيدية ، وحملته على أعوان بني أمية ، من أمثال خالد القَسْري والى هشام بن عبد الملك على العراق . وإن حاول أن يعطي حملته معنى قبليا تقليديا ، للعداء القديم بين عرب الجنوب ، والقسري من أصل يمني . وعرب الشمال ، والكُمَيْت أسدى من مضر ، على أنه في آخر حياته — حين اضطرته الأمور — صانع بني أمية طلبا للنجاة ، وبيته الشهير :

الآن صـــرت إلى أميـــةَ والأمـــور إلى مصائـــر

إعلان صريح لذلك بين يدي هشام بن عبد الملك . ومهما يكن من أمر شعراء الشيعة المادحين لبني أمية ، فإنهم عاشوا ظروفا غير طبيعية جعلت مدحهم يتميز بخصائص معينة ، تحتاج إلى عناية واستقصاء .

وإذا كان النحل قد تسلل إلى شعر الشيعة ليوافقَ أطوار الدعوة أو دعاوى المعارضين . فإن هذا الشعر قد تميز بالكثرة ، ومواكبة ما تعرض له الشيعة من أحداث ، ومن ثم ظل شعرا له مدلوله السياسي مهما اختلفت أغراضه ، وإن نهض على أسس دينية ، وهذا الشعر قد شق طريقا جديدا في تاريخ الشعر العربي

---

(١) الفرق الاسلامية في الشعر الأموي : ص ٥٧٤ وما بعدها .

هو الاعتماد على الحوار العقلي والاستناد إلى حجج الشرع والمنطق في مجادلة الخصوم .

وحين نصل إلى العصر العباسي سنجد الشيعة في صدام مع بني عمومتهم من آل العباس . وقد يفيد الشاعر العباسي من طريقة الكُمَيْت في حِجاج بني أمية ، فيقول إبراهيم بن المهاجر البجلي ، مثبتا حق العباسيين ، وباطل الأمويين فيما يرى :

أيها النـــاس اسمعـــوا أخبركـــم ... عجبا زاد على كل عجـــبْ
عجبا من عبـــــد شمس إنهـــم ... فتحوا للناس أبواب الكذبْ
ورثوا أحمـــد فيمـــا زعمـــوا ... دون عباس بن عبد المطلبْ
كذبـــوا والله مـــــا نعلمـــــه ... يحرز الميراث إلاّ من قربْ

فهذه الأبيات تذكرنا بقول الكميت محتجا على بني أمية :

يقولون لم يورث ولـــــولا تراثه ... لقد شركت فيه بَكِيلٌ وأرحَبُ

وإذا كان السيد الحِمْيَري لا يرى تناقضا بين مدحه للعلويين ومدحه للعباسيين وإثارتهم على الخصم المشترك ، بني أمية ، فإن دِعْبِلاً الخُزَاعي وقف موقف العداء الظـــاهر للعباسيين ، فهجا الرشيد والمأمون والمعتصم ، ومدح العلويين بقصائد كثيرة ، أشهرها تائيته البديعة ، التي مطلعها :

مدارسُ آياتٍ خَلَــــتْ مـــن تِلاوة
ومنزلُ وَحْيٍ مُقْفِـــــرُ العَرَصَـــــاتِ

وفيها يقول معلنا أحقية آل علي بالخلافة :

قفا نسأل الـــدار التي خـــفّ أهلُهـــا
متى عهدُهــــا بالصوم والصلـــــواتِ

وأين الأُلى شطّت بهـــم غربة النـــوى
أفانين في الآفـــاق مفترقـــــــــات
هـــم أهـــل ميراث النبي إذا اعْـــتَزَوْا
وهـــم خير قـــادات وخيرُ حُمـــــــات
وما الناس إلاّ حاســـــدٌ ومكـــــذِّبٌ
ومضْطَغِنٌ ذو إحنـــــــة وتِـــــرَاتِ

أرَى فيْئَهـــــم في غيرهم متقسَّـــــما
وأيديَهُـــــم مـــن فيئهـــمْ صَفِـــرَاتِ

وكان من الطبيعي أن يكون للعباسيين شعراؤهم ، كيف لا وهم أصحاب السلطة والثروة بالأمر الواقع الجديد ، وهم يعرفون آل علي ولا يستطيعون أن يدفعوا حجتهم ، ومع ذلك فللشعر وسائله الخاصة . فمن ذلك ما درج عليه العلويون من تسمية الحسن والحسين بابنيْ الرسول — صلى الله عليه وسلم — وهنا يردّ عليهم شاعرٌ مفندا هذه التسمية :

ألا لله دَرٌّ بـــــني عـــــــــلي ودَرٌّ من مقالتهم كثيـــرُ
يُسمون النبي أبــــــاً ويأبـــــى من الأحزاب سطرٌ بل سطورُ

يشير بذلك إلى قول الله تعالى : « ما كانَ محمدٌ أبَا أحد من رجالِكُم ولكنْ رسولَ الله وخاتَمَ النّبيِّين » . وكان من أكبر المدافعينَ عن العباسيين بشعره مروان بن أبي حفصه ، الذي راح يحتج لحق العباسيين مستندا الى عـــدم توريث أبناء البنت ، على حين يرث العم ! ! فيقول للمهدي حين عقد ولاية العهد لابنه الهادي :

يا ابنَ الذيورث النبي محمدا دون الأقارب من ذوي الأرحامِ
الوحي بيْن بني البنات وبينكم قطع الخصامفَلاتَحينخِصامِ

ما للنساء مع الرجال فريضةٌ نزلتْ بذلك سورةُ الأنعامِ
أنى يكون ، وليس ذاك بكائنٍ لبني البنات وراثة الأعمامِ

وهذا البيت الأخير غاظ الشيعة جدا ، فردّ قائلهم :

لم لا يكون — وإن ذاك لكائن — لبني البنات وراثة الأعمامِ
للبنت نصفٌ كاملٌ من ماله والعم متروك بغير سهامِ
ما للطّليق وللتراث وإنما صلّى الطليقُ مخافة الصمصامِ

ويبدوا أن شيئا من القلق والإحساس بالذنب كان يساور الخلفاء العباسيين بصفة مستمرة ، يذكي ذلك في أنفسهم أن الثورات العلوية لم تتوقف ، وهذا الشاعر منصور النّمَري ، يمدح الرشيد ، وقد مضى على قيام الخلافة العباسية نصف قرن تقريبا ، ومع ذلك يجعل الشاعر من مديحه فرصة لإثبات حق أجداد الرشيد في الخلافة ، ونزع هذا الحق عن الأمويين والعلويين معا . يقول النمري :

يا ابن الأئمة من بعد النبي ويا ابـ ـن الأوصياء أقرالناسُ أم دفعوا
لولا عَدِيٌّ وتَيْمٌ لم تكن وصلت إلى أميةَ تَمْريها وتَرتَضِعُ
إن الخلافة كانت إرث والدكم من دون تيْم ، وعفو الله متسعُ
وما لآل علي في إمارتكم حق ، وما لهم في إرثكم طمعُ
يا أيها الناس لا تغرب عقولكم ولا تضفكم إلى أكنافها البدع
العم أولى من ابن العم فاستمعوا قول النصيح فإن الحق يستمع[1]

وهكذا يتحاور الفريقان حول شرعية الحكم وحق الخلافة ، من منطق « الإرث » وطريقة توزيع التركة ! ! ونحن لا نريد أن نستطرد إلى تتبع مظاهر الحوار بين الشيعة وخصومهم عبر قرنين وفي ظل دولتين ، ولكننا أردنا أن ننبه إلى نَفَس جديد أخذ مكانة في الشعر ، هو الاهتمام بالمحتوى الفكري ،

---

(١) طبقات الشعراء : ص ٢٤٤ ، ٢٤٥ .

واعتبار الشعر سلاحا سياسيا لا يعتمد على التهييج العاطفي كما كان الامر في الجاهلية مثلا ، وإنما يعمد إلى مناقشة الرأي وإظهار بطلانه بالقياس والعلة الشرعية وتحليل التاريخ ، كما في الأبيات الأخيرة .

ويقابل الشيعة : الخوارج والأمويون والزبيريون ، وهم أيضا أعداء فيما بينهم ، وجميعهم مقاتلون عن مواقفهم السياسية والدينية بالسلاح . وبالكلمة أيضا .

وأشهر شعراء الخوارج أبو بلال مِرْدَاس أُدَيَّة ، وهومن أبرز قادة الخوارج في البصرة ، وهو محارب شجاع نبيل ، وقد انتصر بأربعين رجلا على جيش أرسلته الخلافة قوامه ألفا رجل في الأهواز ، وكان هذا النصر مناسبة للإشادة بالخوارج وإعلان أنهم على الحق ، استنادا إلى آية قرآنية . يقول عيسى بن فاتك ، مُبررا المغزى من هذه المعركة :

أألفا مؤمن فيما زعمتمْ ... ويقتلهم بآسك أربعونا
كذبتم ليس ذاك كما زعمتم ... ولكنّ الخوارج مؤمنونا
هم الفئة القليلة غير شك ... على الفئة الكثيرة يُنصرونا

أما عِمْران بن حِطّان فإنه يصف قاتل الإمام علي بالتقوى ، وأنه فعل ما فعل تقربا إلى الله (! !) :

يا ضربةً من تقيٍّ ما أراد بها ... إلا ليبلغَ من ذي العرش رِضوانا
إني لأذكُره يوما فأحسبُه ... أوْفى البريةَ عند الله ميزانا

أما قَطَرِيُّ بنُ الفُجَاءَة فهو أشهر زعماء الخوارج على الإطلاق ، وأبياته عن حتمية الموت وضرورة المواجهة والصبر مشهورة ذائعة ، يقول محدثا نفسه :

أقول لها وقد طارت شَعاعا ... من الأبطال ويْحك لن تُراعي
فإنك لو سألتِ بقاءَ يومٍ ... على الأجل الذي لك لن تطاعي

فصبرا في مجال الموت صبرا ... فما نيلُ الخلود بمُستطاعِ

ولا ثوبُ البقاء بثوبِ عِزٍّ ... فيُطوَى عن أخي الخَنَعِ اليَراعِ

سبيلُ الموت غايةُ كلِّ حي ... فداعيه لأهل الأرض داعي

ومن لا يُعتبط يَسأم ويَهْرَمْ ... وتُسلمه المَنون إلى انقطاعِ

وما للمرء خيرٌ في حياة ... إذا ما عُدَّ من سقْط المتاعِ

إن هذه الأبيات في إنكارها للخنوع ورفضها الرضا بحياة الهوان، وتجربتها في مواجهة الموت في سبيل المبدأ ، وما تفيض به من صدق ومعاناة وواقعية . تضع أمامنا نماذج للشعر الملتزم أقوى ما يكون الالتزام وأصدقه . على أن هذه الأبيات ، لا يسهل تصنيفها في أغراض الشعر التقليدية ، فهي تعبر عن تجربة جديدة بحق ، إذ هي في مواجهة الموت ، وقد خلت من التمدح بالشجاعة والفخر بالمناجزة ، ومِنْ ثَمَّ لا نستطيع أن نعتبرها من شعر الحماسة . ويجب أن تُفهم هذه المقطوعة وأمثالها من شعر الخوارج بالذات في ظل الوعي بالأهداف الإنسانية والاجتماعية والخصائص الفنية للشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، وحين توضع في موازنة مع مقطع من معلقة طَرَفَة . الذي يقول فيه :

ألاَ أيُّهذَا اللائمي أَحْضُرَ الوغَى ... وأن أشهدَ اللذاتِ هل أنتَ مُخْلِدِي

فإن كنتَ لا تسطيع دفْعَ منيّتي ... فدعني أُبادِرُها بما ملكتْ يدي

ولولا ثلاثٌ هُنَّ من عيشة الفتى ... وجدِّك لم أحفل متى قام عُوَّدِي

فمنهن سبقي العاذلات بشربة ... كُمَيْتٍ متى ما تُعْلَ بالماء تُزْبِدِ

وكَرِّي إذا نادى المضاف محنبا ... كَسِيدِ الغضا نَبّهتُه المتوِّرد

وتقصيرِ يوم الدّجْن والدّجْنُ معجبٌ
ببهْكَنَةٍ تحت الخِبـــاء المُعَمّدِ

....

أرى قبرَ نَحّـــام بخيلٍ بمالـــه
كقبرِ غَوِيٍّ في البطـالةِ مُفْسِـــدِ

فإن الشاعرين قد انتهيا إلى نتيجة واحدة ، هي أن الحياة لا تدوم لأحد ، والموت لا يخطىء سبيله ، فهو غاية كل حي عند قَطَرِيّ ، وهو كالطِّوَل المُرْخَى وثنياه باليد كما عبّر طَرَفَة ، ولكن ما ترتب على هذه النتيجة الحتمية قد اختلف عند الشاعريْن اختلافا بعيدا ، يناسب اختلاف الحياة الجاهليـــة المستمتعة العابثة المستهينة بالحياة وبالموت جميعا ، عن الحياة الإسلامية في مستواها الملتزم المتطرف المستهين بالحياة وبالموت أيضا ، ولكن حين يُمتحن المؤمن في معتقده ، ويُقهر بالعنف ليسلّم بما لا ترضيه عقيدته .

وهذا الالتزام الحاد الذي اعتنقه الخوارج ، كما عبر عن نفسه عمليـــا في حروبهم المستمرة ، وعنفهم في معاملة مخالفيهم ، وسلوكيا في حياتهم الخاصة المتشددة التي تصورها خُطبة أبي حمزة الشاري في المدينة أصدق تصوير [1] ، وفنيا في أشعارهم الملتهبة بالدعوة إلى الموت والثورة ، عبر عن نفسه نقديا في رفضهم لأغراض الشعر الأخرى المألوفـــة وبخاصة شعر المديح الذي اعتبر وسيلة ملق ونفاق ، ودليل ضعف الإيمان ، فقد سمع السيد الحِمْيَرِي الشاعر بَشّارا وهو ينشد بعض مدائحه ، فقال معبرا عن هذا الرفض :

أيها المادحُ العبادَ ليُعطَـــى   إن لله ما بأيدي العبـــــاد
فاسأل الله ما طلبـــت إليهـــم   وارْجُ فضل المقسِّم العوّادِ

(١) الخطبة بنصها وملابساتها في الأغاني : ج ٢٠ ص ٢٥٢ وما بعدها .

لا تقلْ في الجواد ما ليس فيــه وتُسَمّ البخيلَ باسم الجوادِ[1]

وحين نصل إلى الحزب الزبيري سنجد مبادئه واضحة في أشعار عبيد الله بن قيس الرّقيّات ، الذي يدعو إلى خلافة عربية قرشية ، تتخذ الحجاز مقرا ، ولا تهجره إلى دمشق ، لتعزله وتنتهك حرماته كما فعل بنو أمية ، ويلتـزم الخليفة فيها بتعاليم الإسلام ، فلا يكون مثل يزيد بن معاوية . ونستطيع أن نجد هذه المبادىء واضحة في قول ابن قيس الرقيات يمدح عبد الله بن الزبير :

أنت ابن مُعتَلج البطـا	ح كديِّها وكَـدائهـا
فالبيتُ ذي الأركـان فالـ	ـمستنّ مـن بطحائهـا
فمحـل أعلاهـا إلـى	عرفـاتهـا فحرائهـا
مِن سِرّهـا فيهـا ومعـد	ن برهـا ووفائهـا
أوفَىْ قـريش بالعـلا	في حُكمهـا وقضائهـا
ولأنت أعلمُهـا بهـا	وأصحُّهـا في دائهـا
وأتمُّهـا نسبـا إذا	نُسبت إلى آبـائهـا
إن البـلاد سـوى بـلا	دك ضـاق عـرض فضائها

فهذا الشغف الواضح بذكر أسماء الأماكن في مكة وحولها ، وبخاصة تلك الأسماء ذات الدلالة الدينية والذكريات الروحية ، والإشادة بقريش ونسب ابن الزبير فيها . ثم إعلاء شأن الحجاز ، من أهم ما يميز الشعر الذي ناصر ابن الزبير ، وسنرى هذه النكهة الدينية واضحة في مديح ابن قيس الرقيات لمصعب بن الزبير أيضا ، في قوله :

إنما مُصْعَبٌ شِهَابٌ من الله تَجَلّـت عـن وجهِهِ الظَّلْمَاءُ

وكما صار الكُمَيْتُ إلى أمية من قبل — والأمور إلى مصائر — فقد انتهى

---

(١) الأغاني : جـ ٧ ص ١٠ وانظر : الفرق الاسلامية في الشعر الأموي ص ٦٥١ فقد نسب الأبيات لعمران بن حطان ، موجهة إلى الفرزدق .

إليهم ابن قيس الرقيات أيضا بعد انتهاء دولته ، ومدح عبد الملك ، وسنرى الخليفة غيرَ راضٍ عما مُدح به ، موازنا بينه وبين ما مدح به مصعب .

ومهما يكن من أمر فإن ابن قيس الرقيات لم يختص بابن الزبير ولا بالشعر السياسي ، كاختصاص شعراء الخوارج أو أكثر الشيعة بالدعاية لمذهبهم ؛ وذلك لقصر عمر الدولة التي لم تتجاوز تسع سنوات (٦٣ هـ — ٧٢ هـ) ولأن ابن قيس الرقيات شاعر حجازي ، من شبان قريش ، وتأثر بالجو الذي عاشته مكة ، في ترفها وثرائها وفراغها ، ومتأثر أيضا بموجة الشعر العاطفي الذي آثره العَرْجِي ونمّاه عمر بن أبي ربيعة ، ومِنْ ثَمّ فإنه حين تحول عن مكة إلى المدينة عاش حياة ملؤها اللهو ومصاحبة المغنين واشباههم . ونحن نذكر ذلك لا لنؤرخ لحياته ، وإنما نعلل ضعف التزامه بالمبدأ السياسي الذي نافح في سبيله فترة من عمره الفني .

وإلى جانب هذه الأحزاب السياسية المحاربة ، التي تطمح إلى السلطة وتعمل على إزاحة بني أمية ثم بني العباس ، نجد أحزابا ، أو فِرقا غير محاربة ، تنهض أيضا على أسس فكرية ومناهج عقيدية لا تحاول فرضها بالقوة أو بالحيلة ، وإن لم تكن بمعزل عن تيارات العصر السياسية ، مثل المرجئة والمعتزلة والمتصوفة ، وغيرهم من المتكلمين .

ولقد أشرنا من قبل ، في مفتتح كلامنا عن البصرة والكوفة والنشاط الفكري والفني فيهما ، إلى تمازج الثقافات ، وانتشار مجالس العلم ، وتعدد اتجاهات أصحاب تلك المجالس بين لغويين ومحدِّثين وفقهاء ومتصوفة ومتكلمين . ولم يكن الشعراء بمعزل عن تلك المجالس وما يدور فيها . ففي مجلس الحسن البصري سُئل عن اليمين اللغو ، فأجاب الفرزدق عنه ، بما قال فيه ، وهو قوله :

ولستَ بمأخوذ بلغْوٍ تقولُـــه إذا لم تعمّد عاقدات العزائـم

وجاء شخص آخر فسأل الحسن عن سبيّة الحرب المتزوجة ، أتحل لمـن سباها ؟ فقال الفرزدق أيضا : أو ما سمعت ما قلت في ذلك ؟ وأنشد :

وذات حليل انكحتنا رماحُنـا   حلال لمن يبني بها لم تُطَلَّـق

وقد تُسَخَّر هذه الخبرة ببعض القضايا العربية الفقهية والكلامية لأغراض سياسية ، كقول جرير :

نال الخلافةَ إذْ كانت لهقَدَرا   كما أتى ربَّه موسى على قَدَرِ

وقول الفرزدق :

فالأرض لله ولاَّها خليفتَـه   وصاحبُ الله فيها غيرُ مغلوبِ

فالشاعران يريدان إقناع الناس بأن خلافة بني أمية هبة من الله وقدر مقدور لا سبيل إلى رفضه أو التمرد عليه ، بل لقد أشار بعض شعراء الأمويين إلى أنه لا يصح لأحد أن يشكو من أمير المؤمنين ما قد يقع عليه من ظلم ، لأن مايصدر عن الخليفة إنما هو بقدر من الله ، فيقول أعشى تغلب :

وإن أمير المـؤمنين وجرحَـه   لكالدَّهر ، لاعار بمافعل الدهرُ

وهذه الملامح الفقهية والكلامية ستتزايد مع تعقد الحياة الفكرية وتشعبها في القرن الثاني الهجري ، إذ أصبح الشعراء أنفسهم يعلنون عقائدهم الفكرية ويشتغلون بعلم الكلام ، مثل بشار بن برد ، وصالح بن عبد القدوس ، وأولهما قدري جبري متحيِّر ، وثانيهما ما نَوِيّ ثَنَوِي زنديق. يقول بشار :

طُبِعت على مافيّ غيرَ مُخَيَّـر   هواي ، ولو خُيِّرت كنت المهذبا
أريد فلا أُعطى وأُعطى ولم أرد   وقصّر علمي أن أنال المغيَّبـا
فأصرَف عن قصدي وعلمي مقصر   وأمسي وما أعقبت إلاَّ التعجبا

ومن طريف ما يروى أن ذا الرُّمة أنشد متغزلا :

وعينان قال الله كُونا فكانَتَـا   فَعُولاَنِ بالألباب ماتفعل الخَمْرُ

فقال له اسحق بن سُوَيْد : هلا قلت : فعوليْن ! !

والفرق بين الرفع والنصب هو الفرق بين الاختيار والجبر .

وتعتبر المعتزلة أهم الفرق الكلامية وأبعدها تأثيرا في الفكر الإسلامي ، ودورهم — عند عبد الحكيم بلبع — يمثـــل الاتجاه التحرري الصاعـــد ، الذي استطاع أن يملأ الهُوّة الواسعة بين فقهاء السنة بثقافتهم المحافظة ، والثقافات المتنوعة التي أخذت تنتشر مع إقبال القرن الثاني الهجري ونشاط الترجمة وبقظة الشعوبية ، وبخاصة تلك الثقافة الهيلّينية المعقدة ، فقد حاول المعتزلة أن يوفقوا بين الدين والفلسفة ، كما استطاعوا أن يعرضوا القضايا الدينية في صورة عقلية مقبولة لدى المثقفين غير المسلمين [1] .

إن أثر المعتزلة في الشعر ضئيل ، فليس بينهم شاعر معدود برغم القصائد والمقطوعات التي تروى للنّظّام وبشر بن المعتمر وصفوان الأنصاري وغيرهم ولكن تأثيرهم الواضح ارتبط بالنثر ، وهو بطبيعته أكثر طواعية للتعبير عن القضايا العقلية والفلسفية ، ومجاوبة في مواقف الاجتماع والمحاورة .

وقد اشتهر مفكرو المعتزلة بالقدرة الخطابية ، وبالمقدرة في مجالات المناظرة والجدل ، حتى رأى بعض الباحثين أن الجدل عند المعتزلة يمثل ظاهرة جديدة بين فنون النثر ، إذ أقروا فيه أسلوبا جديدا ، فقد كانت الأساليب العربية قبل المعتزلة أميل إلى البساطة ، والإيجاز والعفوية ، والاعتماد على النزعة الخطابية ، أما المعتزلة فقد جاء جدلهم مرتكزا على أسلوب برهاني يقوم على استخدام المنطق وسعة الثقافة وحدة الذهن ، والبراعة في استخدام الدليل لإفحام الخصم. بل انهم واضعو أصول علم المناظرة وآدابه التي يجب أن يلتزمها المتناظران ، فمما يروى أنه اجتمع متكلمان ، فقال أحدهما : هل لك في المناظرة ؟ فقال: على شرائط : ألا تغضب ، ولا تعجب ، ولا تشغب ، ولا تحكم ، ولا تُقبل على غيري وأنا أكلمك ، ولا تجعل الدعوى دليلا ، ولا تجوّز لنفسك تأويل آيـــة

---

(١) أدب المعتزلة : ص ١٦٧ ، ١٦٨ .

على مذهبك إلا جوزت لي تأويل مثلها على مذهبي ، وعلى أن تؤثر التصادق ، وتنقاد للتعارف ، وعلى أن كُلاً منا يبني مناظرته على أن الحق ضالته والرشد غايته [1] .

على أن أثر المعتزلة في النقد والبلاغة يتجاوز وجود بعض الملامح الفكرية الخاصة بهم في مقطوعات شعرية ليست لها قيمة فنية ، كما يتجاوز درايتهم بفن المناظرة والإفادة منه في تنمية هذا الشكل الفني القديم المأثور في أغراض شتى ، من المنافرة إلى المكاتبات وما إليها ، وذلك حين نعرف أن بِشْراً بن المعتمر صاحب أول محاولة للتأليف في البلاغة من زعماء المعتزلة ، وكذلك الجاحظ صاحب أكبر موسوعة نقدية في القرن الثالث ، فإذا تجاوزنا الفترة التي نُعنى بها إلى القرن الرابع فأضفنا أبا حيان التوحيدي والصاحب بن عبّاد والقاضي الجرجاني ، وتلك الطائفة التي أشرنا إليها في مجال الاهتمام بقضية الإعجاز القرآني .. إذا عرفنا ذلك أمكننا أن نقدر الدور الخطير الذي لعبه المعتزلة واتجاههم الفكري في مجال الدراسات النقدية والبلاغية .

---

(١) السابق : ص ٢٢٠ .

٤ — النقد في مجالس الخلفاء

وقد جرى عرف الدارسين على وضع ما كان يوجه خلفاء بني أمية من نقد إلى الشعراء وشعرهم في مجالسهم ، وما يلقون من أحكام فنية مختلفة تحت عنوان : النقد في بلاد الشام ، ولكننا آثرنا وضع هذا اللون من النقد في إطاره الفني والاجتماعي معا ، إذ كانت الشام — كبيئة ثقافية عربية — لم تتأكد شخصيتها بعد ، شأنها في ذلك شأن مصر . وما كان يبدعه شعراؤها إنما هو من صنع شعراء القبائل العربية التي استقرت عقب الفتح وما تزال ترتبط بأوضاعها وانتماءاتها القبلية ، فكل ما كان يجري في الشام — في عصره الأموي — إنما هو من صنع الخلفاء ومن يجالسونهم . فلا يمكن أن يقاس إلى حركة النقد في البصرة ومربدها . أو الكوفة أو مكة أو المدينة . وسنرى أن هذا النوع من النقد له سماته الخاصة التي تتجاوز به العصر الأموي ، إلى مجالس الخلفاء العباسيين ، فكأنه ملازم لطبيعة هذه المجالس بصرف النظر عن العصر . فهذا النقد ذوقي أولا ، يعبر عن هذا الذوق الرهيف الذي يتمتع به ذوو التربية الرفيعة ، في حرصهم على التعبير الجميل والمشاعر الرقيقة ، ونفورهم من كل ما هو خشن غليظ في لفظه أو معناه . وهو نقد انطباعي ثانيا . يقال في صورة رد فعل مباشر دون أناة أو إطالة تفكير ، تُمليه البديهة المثقفة والإدراك الواعي . فيأتي مختصر العبارة مقنعا ، وإن لم يكن عميقا أو معللا . وهو نقد يدور حول غرضين غالبا ، هما المديح الذي يقال في الخلفاء النقاد أنفسهم . أو الغزل الذي يقال لتسليتهم وإلهائهم . وتلك سمته الثالثة التي نادرا ما يتجاوزها إلى أغراض سياسية

في حدود هدف معين ، ورابع سماته أنه حين يوجهه الخليفة يصير مقبولا ويُسرع الجلوس إلى موافقته والإقرار بإصابته ، ونادرا ما يراجع من الشعراء أنفسهم الذين يكونون في موقف دفاع عن شاعريتهم أو نواياهم .

تلك أهم صفات النقد في مجالس الخلفاء ، لاترتبط بالشام ، أو عصر بني أمية ، بل تمضي إلى بغداد ، فلا يختلف نقد عبد الملك بن مروان عن نقد المأمون إلاّ بمقدار ما يختلف الرجلان نفساهما ، أما الأهداف العامة فتبقى واحدة ، وقد قلّد الولاةُ والأمراءُ خلفاءَهم في إحاطة أنفسهم بالشعراء ، فكان مجلس الحَجّاج صورة مصغرة من مجلس عبد الملك ، وكان مجلس أبي دلف يحاكي مجلس المأمون ، وكان البرامكة وآل سهل وأضرابهما يصطنعون الشعراء حتى صار الشعراء طبقات كالحكام تماما ؛ منهم من يرتفع إلى مستوى مدح الخليفة ، ومن يختص بالوزير ، ومن يلازم صاحب الشرط . وقد استمر هذا التقليد طوال العصور التي كان للعرب فيها سلطان ، أو ظلوا في مكان القدوة في نظر مقلديهم من أمراء الفرس والترك بعد ذلك .

ونبدأ الآن في التعرف على بعض النماذج ، لتضيف بعض الملامح المتبقية من بواكير حركة النقد العربي ، فلا شك أن ما دار في تلك المجالس قد دُوِّن ، وردّدته كتب النقد بعد ذلك ، واعتبر النموذج المعبر عن الذوق العربي ، الذي يجب احتذاؤه وإرساء التقاليد الفنية على أساس منه .

وإذا بدأنا بإلقاء نظرة تاريخية على علاقة الأمراء بالنقد ، فقد نجدها عبر علاقة الحكام بما يقال فيهم من شعر المديح ، إذ كان النابغة ينشد في مجلس النعمان ، وإن لم يوثر نقد في ذلك ، ويروي لنا صاحب الأغاني أقدم صورة للنقد في المجالس ، يقول :

« قال حسان بن ثابت : أتيت جبلة بن الأيهم الغساني وقد مدحته فأذن لي ، فجلست بين يديه ، وعن يمينه رجل له ضفيرتان ، وعن يساره رجل لا أعرفه ، فقال : أتعرف هذين ؟ فقلت : أما هذا فأعرفه ، وهو النابغة ، وأما هذا فلا

أعرفه . قال : فهو علقمة بن عَبَدة ، فإن شئت استنشدتهما وسمعت منهما ، ثم إن شئت أن تنشد بعدهما أنشدت ، وإن شئت سكت . قلت : فذاك . قال : فأنشد النابغة :

كليني لِهَمٍّ يا أميمةُ ناصِبِ ... وليلٍ أقاسيه بطيءِ الكواكبِ

قال : فذهب نصفي . ثم قال لعلقمة : أنشد ، فأنشد :

طَحَا بكَ قلبٌ في الحسان طَرُوبُ ... بُعَيْدَ الشبابِ عصْرَ حانَ مَشيبُ

فذهب نصفي الآخر . فقال لي : أنت أعلم الآن إن شئت أن تنشد بعدهما أنشدت ، وإن شئت أن تسكت سكت ، فتشددت ثم قلت : لا بل أنشد . قال : هات ، فأنشدته :

لله دَرُّ عصابة نادمتُها ... يوما بجلّق في الزمانِ الأوّلِ
أولادُ جفْنَةَ عند قبرِ أبيهمُ ... قبرُ ابن مارية الكريم المُفضِلِ
يسقون من وَرَدَ البريصَ عليهم ... كأسا يصفّق بالرحيق السلسلِ
يُغْشوْنَ حتى ما تهِرُّ كلابُهم ... لا يَسألون عن السواد المُقبِلِ
بيضُ الوجوه كريمةٌ أحسابُهم ... شمُّ الأنوفِ من الطِّرازِ الأولِ

فقال لي : أدْنُه أدْنُه ، لعمري ما أنت بدونهما [1] » .

وهذا النص قصة واضحة المرمى ، فقد بدأت والأمير يتشكك في مقدرة حسان ، وانتهت والحكم بالمساواة قائم ، ولكن هذه الأبيات التي أعجبت الممدوح ، ولم يعترض عليها شاعران كبيران في المجلس ستكون حجة للنقاد الذوقيين في مقاومة التيار المتفلسف في النقد العربي ، ذلك التيار الذي بدأه قدامة بن جعفر في كتابه « نقد الشعر » وظهرت فيه آثار الفلسفة اليونانية ، وبخاصة

---

(١) الأغاني : ج ١٤ ص ٣ ، ٤ وتروى القصة بمغزاها معزوة لحسان بن عمرو بن الحارث الأعرج ، وقصيدة أخرى له .

حين رأى أن المديح لا يكون الا بالصفات النفسية، التي تميز الإنسان كإنسان، وحصر تلك الصفات في : العقل والعدل والعفة والشجاعة ، وما يتولد من تمازج تلك الصفات ، أما ما يشترك فيه الإنسان مع سائر الحيوان من صفات الجسم ، أو مالا فضل له في اكتسابه كعراقة الأصل ، فلا يجوز — عند قدامة — أن يمدح به [1] ! !

وقد خدعت دعوة قدامة بعض النقاد في تحليل بعض الأبيات ، وسنرى شيئا من ذلك قريبا ، وإذا احتكمنا إلى الذوق العربي سنجده يقبل — بل يطلب — تمجيد الآباء ويراه مدحا للأبناء غاية المدح ، والوصف بالجمال غير مرفوض ، إلا أن يكون المدح مقتصرا عليه ، وكثيرا ما تكون الصفات الحسية رمزا لصفات نفسية مثل الوصف بطول النجاد ، وبياض الوجه ، فهما رمزان للشجاعة والكرم والبشاشة .

وقد اقتبسنا من قبل كثيرا من آراء عمر بن الخطاب في شعراء سابقين ، وكانت تلك الآراء تلقى في مجلس الخليفة ، وله لقاء مشهور مع الحطيئة حين أخرجه من السجن ، ومن الطبيعي أن يكون مجلس عمر ذا مـــلامح إسلامية راسخة ، وقد كان نقده كذلك .

وحين يستتب الأمر لبني أمية في عهد عبد الملك بن مروان ، الذي طالت مدة خلافته وازدهرت دولته ، سنجد اسمه يتردد كثيرا في مناقشة الشعراء وإصدار الأحكام على الشعر ، حتى ليُعدّ من كبار نقاد عصره ، وما نظن ذلك صحيحا ، وليس ذلك طعنا في ثقافة عبد الملك ، فقد كان فقيها واسع الثقافة ، ولكن آراءه رويت لأنها آراء خليفة ، يحتفظ الرواة بما يقوله ، وربما زادوا فيه دعاية أو نكاية به حسب الأهواء .

وأشهر نقدات عبد الملك ، تلك التي وجهها إلى ابن قيس الرقيات حين مدحه قائلا :

---

(١) نقد الشعر : ص ٦٩ وما بعدهـــا .

إن الأغرّ الذي أبوه أبـــو الـ ـعاصي عليه الوقار والحُجُبُ
يعتدل التاج فوق مَفْرِقِـــــه على جبين كأنـــــه الذهـــبُ

فقال له عبد الملك — كما تدل رواية الأغاني [(١)] : يا ابن قيس ، تمدحني بالتاج كأني من العجم ، وتقول في مصعب :

إنما مصعبٌ شهابٌ مـــــن اللـــــه تجلّت عن وجهـــــه الظَّلْمَاءُ
ملكُهُ ملكُ عزة ليس فيــــه جبروتٌ منه ولا كبريـــــاءُ

فوجه عتب عبد الملك — كما يقول قدامة — إنما هو من أجل أن هذا المادح عدل به عن الفضائل النفسية [(٢)] .

ورواية قدامة تعضد رأيه في أن عبد الملك لم يعجبه أن يمدح بصفات حسية ، في حين مدح مصعب بالصفات النفسية ، والحق ما رآه طه إبراهيم ، فلم يقع البيت موقعا حسنا من نفس عبد الملك ، لا لأنه عدل في مدحه عن الفضائل النفسية كما يقول قدامة ، بل لأن بين البيتين بونا شاسعا من الجمال والقوة والروح ، لأن بيت ابن الرقيات في مصعب أروع وقعا وأعلى نفسا ، وأمس بالنور العلوي ، وأشد اتصالا بالله الذي يحرص الخلفاء على أن يمثلوه في الأرض . لهذا وحده عتب عبدالملك على الشاعر[(٣)] . وبهذا تتكامل رواية الأغاني ورواية نقد الشعر ، فهو ينفر من التاج ، والذهب ، والجبين الجميل في برودته وجموده ، ويتطلع إلى سمو الشهب ، والتعبير عن إرادة الله ورضاه ، وفيضان الخير بين الناس بالتطلع إليه .

ويروي المرزباني «أن الأقيشر دخل إلى عبدالملك بن مروان فذكر بيت نصيب :
أهيم بدعْدٍ ما حييت وإن أمت فواحزنا من ذا يهيم بها بعـــدي

(١) الأغاني : ج ٤ ص ٣٠٧ ، ٣٠٨ .
(٢) نقد الشعر : ص ٢١٥ .
(٣) تاريخ النقد الأدبي عند العرب : ص ١٣٤ — لاحظ تصويب خطأ مطبعي .

فقال : والله لقد أساء قائل هذا البيت . فقال له عبد الملك : فما كنت أنت قائلا لو كنت مكانه ؟ قال : كنت أقول :

تحبكم نفسي حياتي فإن أمــت   أوكّل بدْعد من يهيم بها بعدي

فقال عبد الملك : فأنت والله أسوأ قولا وأقل بَصَراً حين توكل بها بعدك! قيل : فما كنت أنت قائلا يا أمير المؤمنين ؟ قال : كنت أقول :

تحبكم نفسي حياتي فإن أمــت   فلاصُلحت دعد لذي خُلّة بعدي

فقال من حضر : والله لأنت أجود الثلاثة قولا ، وأحسنهم بالشعر علما يا أمير المؤمنين [٢] . وتظهر دراية عبد الملك الواسعة ، وحرصه على أن تكون صورته في الشعر موافقة للذوق العربي ، مرتكزة على القيم التاريخية المعتبرة، في هذا الحوار النقدي بينه وبين كُثَيِّر ، الذي أنشده مدحته التي يقول فيها :

على ابن أبي العاصي دِلاصٌ حصينــة
أجاد المسدِّي سردها وأذالهـــــــا

يؤود ضعيفَ القوم حمل قَتِيرِهـــا
ويَسْتَظْلِعُ القِرْمُ الأشــم احتمالهــا

فقال عبد الملك : أفلا قلت كما قال الأعشى لقيس بن معدي كرب :

وإذا تجيء كتيبــــةٌ ملمومــــــةٌ
خرساءَ يخشى الذائدون نِهالَهــــا

كنت المقدَّم غيرَ لابسِ جنّــــــةٍ
بالسيف تضرب معلَمـــا أبطالهــا

فقال كثير : يا أمير المؤمنين، وصف الأعشي صاحبُه بالطيش والخُرْق

---

(١) الموشح : ص ٢٩٨ ، ٢٩٩ ، وانظر أيضا : الكامل للمبرد ج ١ ص ١٨٣ وفي روايته للخبر لم يغير صدر البيت واتجه التغيير إلى الشطر الثاني فقط .

والتغرير ، ووصفتك بالحزم والعزم .

وتذكر الرواية أن عبد الملك رضي تفسير الشاعر ، ولكن المَرْزباني يذكر أن أهل العلم بالشعر يفضلون قول الأعشى في هذا المعنى على قول كُثَيِّر لأنالمبالغة أحسن عندهم من الاقتصار على الأمر الوسط (١) .

ونحن نرى أن الأمر ما يزال في حاجة إلى تعليل ، فبيتْا الأعشى يعبران عن البطولة بمعناها الفطري البدائي ، متمثلة في مواجهة الخطر دون تردد أو حساب للعواقب ، وهذا المعنى كان قد اختفى في عصر بني أمية إذ صارت القيادة فنا وتدبيرا ، ولم يكن الخليفة يباشر الحرب بنفسه حتى وإن خرج مع الجيش ، ومع هذا فإن عبد الملك ذا الذوق البدوي والمثل القبلية والروح الجاهلي . كان يفضل — كأ سلافه وأعقابه — أن يظل على صلة بالخصال العربية القديمة التقليدية فاختلاف النظر في النموذجين راجع لاختلاف النظر إلى المثل الأعلى بين الخليفة والشاعر .

ومع هذه النزعة القبلية عند عبد الملك ومعرفته بميل الشعراء إلى المبالغة والادعاء فإنه يظهر ازدراءه لكل من يحاول تجاهل المسافة الشاسعة التي يجب أن تظل قائمة بين الخليفة والشاعر ، فينكر على جرير قوله :

هذا ابن عميِّ في دمشــقَ خليفــةٌ
لو شئت ساقكم إليّ قَطِينــــــــا

حتى قال : ما زاد ابن المُراغة على أن جعلني شرطيا ، أما إنه لو قال : لو شاء ساقكم إليّ قطينا ، لسقتهم إليه كما قال (٢) .

---

(١) الموشح : ص ٢٣١ ويقول قدامة : والذي عندي في ذلك أصح نظرا من كثير ، ... المبالغة أحسن من الاقتصار على الأمر الوسط ، نقد الشعر : ص ٧٣ ، ٧٤ .
(٢) الأغاني : جـ ٧ ص ١١٥ .

كما غضب عبد الملك على كُثَيِّر حين قال في مدح أخيه عبد العزيز بن مروان والي مصر :

وما زالتْ رُقاكَ تَسُلُّ ضِغْني ... وتُخرِجُ من مَكَامِنِها ضَبَابي
ويَرقيني لك الراقــون حــتى ... أجابتْ حيّةٌ تحتَ الحجـــاب

فالشاعر — كما نرى — يسبغ على نفسه أهمية لا تناسب موقف المدح الذي ينتظر أن تسلط الأضواء كلها فيه على الممدوح لا المادح ، فقد زعم الشاعر أن عبد العزيز ترضّاه ، واحتال له ، ورقاه حتى أجابه . ومن طريف ما يروى أن كُثَيِّراً حين عرف باعتراض الخليفة على أسلوبه في المدح أقسم أن يقول مثل قوله ذاك في الخليفة نفسه ، فقال :

وإن أميرَ المؤمنين هـــــو الذي ... غزا كامناتِ الصدرِ مِنّي فنالَها

فأشاح له عليها ، أي أعرض له عن ذلك [1] .

ولعل هذا الاسلوب المستحدث في المدح ، عند كُثَيِّر ، هو الذي أوحى إلى المتنبي بأسلوبه في المدح ، إذ يخاطب ممدوحه كصديق وحبيب ، وليس كملك أو أمير ، وقد اختلف النقاد حول مدح المتنبي كما اختلفوا في تقبل قول كُثَيِّر .

وينفر عبد الملك بذوقه المترف ومنزلته السامية من الكلمات ذات الإيحاء الرديء أو التشاؤمي ، فينكر على ذي الرُّمة قوله :

ما بالُ عينيْك منها الماءُ ينسكبُ ... كأنه من كُلىً مفرّيةٍ سَرِبُ

إذ كانت عينا عبد الملك تسيل ماء .

وكذلك حين قال الأخطل :

خفَّ القطين فراحوا منك أو بكـــــروا

---

(١) الموشح : ٢٢٨ ، ٢٢٩ .

قال له عبد الملك : بل منك ، لا أم لك ! !

وحين قال جرير :

أتصحو أم فؤادُك غير صـــــــــاحِ

قال عبد الملك : بل فؤادك أنت . وقد أضطر الشعراء ، حين رأوا الكراهة في وجهه ، وسمعوا قوله وحرموا جوائزه، أن يعدلوا في افتتاح قصائدهم بما يناسب الموقف [1] .

ومن الطبيعي إذاً أن يعجب الخلفاء بالشعراء الذين يظهرون الخضوع لهم ، ويرفعون أقدارهم فوق أقدار العالمين ، وقد طلب عبد الملك من عمر بن أبي ربيعة صراحة أن يمدحه ، فقال : إني لا أمدح الرجال ، إنما أمدح النساء [2] .

وعلى حين يكلح سليمان بن عبد الملك في وجه الفرزدق لأنه طلب منه أن ينشد ، ويتوقع أن ينشده مدحا فأنشده فخرا بقومه ، نراه يَبَشّ لنصيب ، ويصفه بالإحسان ويمنحه جائزته على أبيات تفوح منها رائحة التسوُّل الرخيص ، وليست من الشاعرية في شيء ، وهي قوله :

أقول لركب صادرين لقيتُهم	قفَا ذات أوشال ومولاك قاربُ
قفوا خبروني عن سليمان إنـــني	لمعروفه من آل وُدّان طالــــبُ
فعاجوا فأثنَوا بالذي أنت أهلُـه	ولو سكتوا أثنت عليك الحقائبُ
وقالوا ا عهدناه وكل عشــــية	بأبوابه من طالب العُرْف راكبُ
هو البدر والناس الكواكب حوله	ولا تشبه البدرَ المضيء َ الكواكبُ

فهذا الملق الرخيص هو الذي صار يعجب ملوك بني أمية ، ولا يعجبهـــم

---

(١) انظر تفاصيل ذلك في الموشح : ص ٣٧١ - ٣٧٧ .

(٢) الأغاني : جـ ١ ص ٦١ وانظر ايضا ما كان بين جميل والوليد بن عبد الملك : الأغاني جـ ٧ ص ١٧٧ .

غيره . يؤكد ذلك أن هشام بن عبد الملك عاقب عروة بن أذينة على قوله :

لقد علمتُ وما الإشراف من خُلُقــي
أن الذي هو رزقي سوف يأتيـــــني

أسعى له فيعنّيني تطلُّبُــــــــه
ولو قعدت أتاني لا يُعَنِّيــــــني

فقال هشام للشاعر : أفلا جلست حتى يأتيك ! ! وهذا قول له دلالتــه ، حتى وإن ذكر الخبر أن الشاعر انصرف حزينا ، وأن هشاما تنبه لذلك فأرســل إليه جائزته قائلا : والله ليعلمن هذا أن ذاك سيأتيه في بيته [1] .

وحين نمضي إلى مجالس الخلفاء العباسيين ، سنجد القيم ذاتها تردد في هذه المجالس ، وبنفس الأسلوب ، إذ كان الخلفاء يثقفون ثقافة واسعة ، وينشأون على حب الشعر وروايته ، وقد كان لخلفاء من بني العباس أكثر ترفا ، وأكثر حرصا على أن يمدحوا بما لم يمدح أحد بمثله . وقد كان لكل خليفــة شاعر ، أو أكثر ، لم يكن من الضروري أن يكون أعظم شعراء عصره ، إذ كان يكفيه أن يقف شعره على مدح خليفته وتسويغ تصرفاته في كل حال .

ونتعرف الآن على بعض النماذج ، دون إطالة ، لنرى وحدة الفكر والطريقة برغم اختلاف شخصيات الخلفاء ، واختلاف العصر .

يقول صاحب الأغاني :

« دخل ابن هـَرْمة على المنصور وقال : يا أمير المؤمنين إني قد مدحتك مديحا لم يَمدح أحدٌ أحداً بمثله ، قال : وما عسى أن تقــول فيّ بعد قول كعب الأشقريّ في المهلّب :

براك الله حين براك بحــــــرا وفجّر منك أنهاراً غـــــزارا

(١) مجالس ثعلب : جـ ٢ ص ٤٣٣ ، ٤٣٤ .

فقال له : قد قلت أحسن من هذا . قال : هات ، فأنشده قوله :

له لحظات في حِفَافَيْ سريـــره إذا كرّها فيها عِقابٌ ونائـــل

قال : فأمر له بأربعة آلاف درهم . فقال له المهدي : يا أمير المؤمنين : قد تكلّف في سفره إليك نحوها ، فقال له المنصور : يابني ، إني وهبت له مـا هو أعظم من ذلك ، وهبت له نفسه ، أليس هو القائل لعبد الواحد بن سليمان :

إذاقيل مَـــنْ خيرُ مَنْ يُرتَجـــى لِمُعْتَرِّ فِهْرٍ ومحتاجِهـــا
ومن يُعْجِل الخيلَ يوم الـــوغى بإلجامها قبل إسراجِهـــا
أشارت نساءُ بني غالـــب إليك به قبل أزواجهـــا [1]

وهذا الحوار بين الخليفة وولي عهده له دلالات شتى ، ولكننا نكتفـي بدلالته النفسية على غَيْرة المنصور من أن يوصف أحد بالغيْرة والإقدام والكرم فوق ما يوصف هو بها ، ودلالته الثقافية المتمثلة في إلمامه بأحسن ما قيل في هذا الغرض .

وللمهدي آراء سديدة في نقد الشعر ، فقد سأل جلساءه عن أنسب بيـت قالته العرب ، فذُكر له بيت امريء القيس :

وما ذَرَفَتْ عيناك إلاّ لتضربي بسهمْيك في أعْشَار قلبٍ مقتّلِ

فقال : هذا أعرابي قُحّ .

فذكر له قول كُثَيِّر :

أريد لأنسى ذكرَها فكأنّمـــا تُمثّلُ لي ليلى بكل ســـبيلِ

فردد الرأي القديم : وما له يريد أن ينسى ذكرها حتى تمثل له ! !

فلما ذُكر له قول الأحوص :

---

(١) الأغاني : جـ ٥ ص ٣٥٨ .

إذا قلت إني مُشْتَفٍ بلقائهـــا   فَحُمَّ التلاقي بيننا زادني سُقما

قال : أحسن والله [1] .

ويلفتنا هنا رفضه للصورة الأعرابية المتمثلة في بيت إمريء القيس ، فتلك الصورة وأمثالها كانت مطمح الشعراء إلى عصر المهدي وبعده أيضا ، ولكن الذوق العام كان قد بدأ يتحول إلى الإيمان بحياته الجديدة ، ورغبته في أن يكون فنها مستمدا منها ، وسيكون من نصيب أبي نواس أن يتحمل جانباً من ذلك ، وأن يعبِّر أبو تمام ، والبحتري ، ثم المتنبي عن جوانب أخرى فنية أو نفسية أو فكرية .

من لمحاته الذكية أيضا ، أنه نهى بشارا عن ذكر النساء ، حين رأى نساء البصرة وفتيانها يستهترون (يردِّدون ويُغرمون) بشعره ، وكان واصـــل بن عطاء شديد النكير على بشار ، كما كان المهدي شديد الغيْرة . فقال أبو عبيدة مهوِّنا الأمر على الخليفة : ما أحسب شعر هذا أبلغ في هذه المعاني من شعر كثير وجميل وعروة بن حذام وقيس بن ذريح وتلك الطبقة ، فقال المهدي : ليس كل من يسمع تلك الأشعار يعرف المراد منها ، وبشار يقارب النساء حتى لا يخفى عليهن ما يقول وما يريد ، وأي حرة حَصان تسمع قول بشار فلا يؤثر في قلبها ؟ فكيف بالمرأة الغَزِلَة ، والفتاة التي لا همّ لها إلاّ الرجال ؟ ! ثم أنشد أبياتا لبشار ليؤكد لمحدِّثه سرعة تأثيرها ! ! [2] ، وهذا يعني تفطنه لعنصر اللغة ، أو أداة التوصيل ، بما فيه من إيقاع وسهولة وبُعد عن اللغة المُعجمية ، تجعل هذا الشعر أكثر دورانا على الألسنة ، وتأثيرا في النفوس .

وهناك قصة طريفة بطلاها حماد الرواية وجعفر بن أبي جعفر المنصور ، فقد أنشد الراوية قصيدة جرير :

---

(١) الأغاني ج ٤ ص ١٠٨ ، ١٠٩ .

(٢) الأغاني ج ٣ ص ٧٧ .

بان الخليطُ برامتيْن فودّعــوا أو كلما اعتزموا لبيْن تجْــزَعُ

حتى بلغ قول الشاعر :

وتقول بَوْزَعُ قد دببْتَ على العصـا

هلاّ هزئْتِ بغيرنا يا بَــوْزَعُ ؟ !

فتساءل جعفر : بَوْزَع ؟ أي شيء هو ؟ فقال حماد : اسم امرأة . قال دهشا : امرأة اسمها بوزع ؟ هو بريء من الله ورسوله ، ونفى العباس بن عبد المطلب إن كانت بوزع إلاّ غولا من الغيلان ، تركتني والله يا هذا لا أنـام الليلة من فزع بوزع . ثم أمر غلمانه بمعاقبة الراوية أسوأ عقاب ! ! ولكن الجدير بالعقوبة هو جرير ، إذ أورد هذا الاسم الرديء التكوين ، وفي ليلى وسـعاد ولبنى وعزة وغيرهن مندوحة عن بوزع ، وبخاصة في موقف النسيب المتخيّل الذي لا يرتبط بشخصية واقعية .

ونختم الحديث عن مجالس الخلفاء وما أمدت به النقد من نماذج وقـيم ذوقية ، ببعض ما نسب إلى المأمون ، فقد روى صاحب الأغاني :

« أن المأمون قال لمن حضره من جلسائه : أنشدوني بيتا لملك يدل البيت وإن لم يعرف قائله أنه شعر ملك ، فأنشده بعضهم قول أمريء القيس :

أمن أجل أعرابية حلّ أهلهـا جنوب الملا عيناك تبْتـدران

قال : وما في هذا مما يدل على ملكه ! قد يجوز أن يقول هذا سوقة من أهل الحضر ، فكأنه يؤنب نفسه على التعلق بأعرابية . ثم قال : الشعر الذي يدل على أن قائله ملك قول الوليد : (بن يزيد)

اسقني من سلاف ريّق سـلمى واسق هذا النديمَ كأساً عُقارا

أما ترى إلى إشارته في قوله هذا النديم وأنها إشارة ملك . ومثل قوله :

لي المحض من ودّهـم ويغمرهم نائلـي

وهذا قول من يقدر بالملك على طوّيات الرجال ، ليبذل المعروف لهم ويمكنه استخلاصها لنفسه [1] » .

ولكن موقف المأمون من عَلِيٍّ بن جَبَلَة جدير بالتأمل حقا ، فقد أمر بإحضاره ، ثم واجهه قائلا : يا ابن اللخناء ! أنت القائل للقاسم بن عيسى (أبي دلف) :

كُلُّ مَنْ في الأرض من عرب بين باديه إلى حضـــــرِهْ
مستعيرٌ منك مكرمـــــةً يكتسيها يوم مُفتخــــرِهْ

.. جعلتنا ممن يستعير المكارم منه ؟ فقال الشاعر : يا أمير المؤمنين : أنتم أهل بيت لا يقاس بكم أحد ، لأن الله جل وعز فضلكم على خلقه واختاركم لنفسه ، وإنما عنيت بقولي في القاسم أشكال القاسم وأقرانه . فقال : والله ما استثنيت أحدا عن الكل . سُلُّوا لسانه من قفاه ! !

وهناك إضافة مهمة في رواية أخرى ، ترى أن المأمون قال لابن جبلة : إني لست استحلّ دمك لتفضيلك أبا دلف على العرب كلها ، وإدخالك في ذلك قريشا وهم آل رسول الله — صلى الله عليه وسلم — وعترته ، ولكني استحله بقولك في شعرك وكفرك ، حيث تقول القول الذي أشركت فيه :

أنت الذي تُنزِل الأيام منزلَهـا وتنقل الدهر من حال إلى حـال
وما مددت مدى طرف إلى أحد إلاّ قضيت بأرزاقٍ وآجـال

كذبت ، ما يقدر على ذلك أحد إلاّ الله عز وجل ، الملك الواحد القهار [2]

وما نظن أن في البيتين الأخيرين دليل كفر ، وتأويل القول فيهما ممكن ، وليسا بأشنع مما قال شعراء آخرون قبل عصر المأمون وبعده ، ولم يكن ذلك

---

(١) الأغاني : ج ٦ ص ٢٤٣ .

(٢) الأغاني : ج ١٨ ص ٢٦٥ ، ٢٦٦ .

حائلا دون تقريبهم وإجازتهم ، وأغلب الظن أن الامير استنكر هذا المديح -- الأول أو الأخير أو كليهما -- على رجل من عماله ، ولو أنه قيل فيه لأجاز عليه ، ولكنها غيْرة الملوك ، ورغبتهم في ألا يتطاول أحد إلى نيل أوصافهم أو الاقتراب من مكانهم . وهذه الحادثة نفسها أوشكت أن تكون بين عبد الملك وجرير من قبل ، فحين أُرسل جرير إلى دمشق بتزكية من الحَجّاج . حجبه عبد الملك مدة طويلة ، ثم سمح له بالمثول ، وبادره قائلا : وما عساك أن تقول بعد قولك في الحجاج . ألست القائل :

من سدّ مطلعَ النفاق عليكم أو من يصول كصولة الحَجّاجِ

إن الله لم ينصرني بالحجاج ، وإنما نصر دينه وخليفته . أو لست القائل :

أو من يغار على النساء حفيظة إذْ لا يثقن بغيْرة الأزواج[1]

وقد كان جرير أحسن حظا من ابن جبلة ، كما كان عبد الملك أكثر حلما أو دهاء ، فقبل اعتذار جرير ، وتقبل مدحه وأثابه ، على حين كان جزاء الآخر غاية في القسوة .

وقد أضافت مجالس الحجاج ، وبلال بن أبي بردة بصفة خاصة بعض النقدات الطريفة ، التي لن تخرج -- في مرماها العام -- عن المبادىء التي سار عليها النقد في تلك المجالس .

(١) الأغاني : ج ٧ ص ١٢١ .

القسم الرابع

النَقدُ العَرَبيّ بَينَ التأثيرية وَالمنهجيّة

« قبيل القرن الثالث الهجري ، ومع استهلالـــه نشطت حركة التجميع والتدوين للتراث النقدي وتنسيقه ، ومحاولة اكتشاف ملامحه الأساسية .

شارك في ذلك الرواة واللغويون وأصحاب الثقافات العامة من مؤلفي الموسوعات .

ولكن فريقا آخر واجه مسئولية الناقد بصورة مباشرة ، وحاول أن يضع لنفسه منهجا خاصا ، قد نناقشه فيه أو نكتشف نقصه . ولكننا نفعل ذلك بعد أن ترادفت الدراسات ، وحكى الثاني علم الأول وأضاف إليه ! !

إننا نعتبر ابن سلام وابن قتيبة وابن المعتز من أهم مؤسسي المناهج النقدية والبلاغية العرب ، كما نعتبر التعرف التفصيلي على نشاطهم أساسا للمعرفة بعصر الازدهار الذي بشروا به ، وحددوا معالمه »

الفصل الأول: ظواهر فنية جديدة

عصر جديد

ونعني به العصر العباسي الذي استقرت في رعايته ظواهر حضارية عديدة، كانت سبيلا إلى الرقي العام، الذي انتهى إلى رقي الفكر العربي وعمقه، وتحول الثقافة من الرواية إلى التأليف. يبدأ ذلك في صورة ساذجة، يمكن أن ندعوها مؤقتا ببشائر عصر التأليف، وينتهي إلى وضوح المنهج وتميز الفكرة، ليبدأ التأليف في النقد الأدبي. وتتمثل هذه البشائر التي تعتبر ارهاصا بإقبال التأليف وتمهيدا له في المختارات الشعرية التي بدأ الرواة واللغويون في تسجيلها، والتعليق عليها أحيانا، وفي التأليف الموسوعي الذي لا يلتزم بموضوع معين، وإنما يضعه مؤلفه بهدف تجميع فوائد عديدة من منطق الاستطراد والشيء بالشيء يذكر، ثم التعليق .. وهكذا، وفي المحاولات الأولى لوضع مبادىء نقدية وبلاغية وإصدار أحكام على الشعراء وتعليقات مختصرة، لكنها مجموعة في نوع من الشمول.

هذه الروافد الثلاثة كانت من نصيب العصر العباسي وحده، وإن أقررنا بأن التدوين بدأ في العصر الأموي، وأن صحيفة عبدالحميد إلى الكتّاب وضعت في ذلك العصر، فمع هذا تبقى الفترة ما بين ١٥٠ هـ إلى ٢٥٠ هـ العماد الحق

أو الأساس للمرحلة المقبلة التي ستشهد بداية التأليف في النقد والبلاغة إن لم تكن حسب منهج محدد ، فإنها تعبر عن اهتمام صريح .

ولكننــا .. قبل أن نتوقف عند هــذا الجانب الأساسي سنشير إلى بعض الظواهر الفنية الجديدة التي أنتجها العصر .

بغــداد بتكوينها السكاني والحضــاري الفريد عجّلت بتقريب عصر التأليف ، وبغداد هي مدينة العصر العباسي على امتداده من أعقاب تأسيسها إلى سقوط الخلافة بأيدي التتار سنة ٦٥٦ هـ . لقد نافستها مدن كثيرة ، قرطبــة والقيروان وحلب والقاهرة ، ولكن بغداد ظلت حلم المثقفين والشعراء والأدباء، فضاعت الزعامة الفكرية من البصرة والكوفة معا ، وظلا رافديْن يمدان العاصمة الخالدة بالمواهب الواعدة ، لتنال فرصتها في الشهرة في مجالسها ، وينتشر ذكرها من فوق منابرها ؛ فرحيل أبي نواس عن البصرة ، والمفضل الضبي عن الكوفة ، وأبي العلاء عن المعرة القريبة من حلب ، وأبي تمام عن مصر ... إلى بغداد كان يمثل المسلك الطبيعي في عصور متعاقبة .

وهذه المدينة الزاهرة ، المترامية في مساحتها ، قد جمعت عناصر عربية وفارسية وتركية ورومية ، أي أنها صارت تجمع العناصر المكوِّنة لدولة الخلافة العباسية في مدينة واحدة ، وأن التفاعل الفكري ، والصراع المذهبي يصير أقرب إلى الحدوث والتأثير ، وموقع بغداد الفريد، قريباً من مواطن هذه الأمم جميعا يجعلها — مع عظمتها وتأثيرها السياسي ورقيها الحضاري — موضع أحــلام الطامحين إلى الاقتراب من السلطة ، والحالمين بالشهرة ، والراغبين في الاستمتاع بالرفاهية والثراء .

ومن شأن المدن ذات التركيب السكاني المختلط ، الذي لا يرجع في أصوله إلى عرق واحد ، وتاريخ حضاري واحد ، أن تظهر فيها اضطرابات مختلفة ، تأخذ طابعا متطرفا في العادة ، نتيجة العجز عن التحكم في الأهواء المتعارضة ، والسيطرة على التجمعات السكانية الكبيرة ، وقد عرفت بغداد في عصرها العباسي

كل ألوان التطرف، ينبع منها ، أو تتعرض لعواقبه الوخيمة حين يزحف إليها من ضواحيها أو من أطراف الدولة ، فكانت مقر الخلافة السنِّية وحُكمت بوزراء شيعة في بعض مراحلها ، وكان خلفاؤها من صميم قريش ، ولكنهم احتموا بالفرس حينا وبالترك أحيانا ، وعرفت بغداد الزهد والزهاد ، كما عرفت بيوت اللهو والمجون ، واتسعت نواديها لشعراء الغزل الشاذ وظهر فيها كبار المغنين والموسيقيين ، وانتشرت فيها المكاتب والمدارس ومجالس العلم ، وكان اللغويون والرواة يرفضون الأخذ عن صحفي ! !

وعرفت بغداد أرتالا من الزنادقة والملاحدة ومدعي النبوة ، وعرفت الحكماء والفلاسفة وحماة العقيدة ، وعرفت بغداد الثراء الفاحش ، في صورة القصور المترفة ، والضياع المترامية ، والتجارات الرائجة ، وعرفت طبقات كثيرة عاشت الفقر والحرمان ، ورأت في هذه الحضارة المزدهرة أداة تعذيب لا ترحم .

وقد ظهرت آثار هذه الجوانب جميعا في الشعر والنثر في العصر العباسي على ترامية ، إما في صورة تعبير فني ، يصور عقيدة أو ينادي إلى مبدأ ، أو يرفض وضعا ، أو يحتج على مصير ، وإما في صورة مبدأ فكري تُؤلف له الكتب ويُجمع من حوله الأنصار .

نكتفي بالإشارة إلى ظاهرة استجدت في بغداد ، وهي ظاهرة التحامق ، أي التظاهر بالحمق والبله ، وسنجد أن المتحامقين كانوا شعراء على جانب من الجودة ، وأنهم على وعي بما يفعلون ، وعلى معرفة بأسبابه الملجئة . وإلى جانب المتحامقين وجد الشعراء البائسون الرافضون الذين يعبرون عن وجود البؤس في مدينة الثراء ، وقد حفظ لنا ابن المعتز في كتابه « طبقات الشعراء » بعض أخبار هذين الفريقين ، وسجل بعض أشعارهم .

وأشهر المتحامقين أبو العبر ، وهو يزاول الحمق عن عمد وإيثار ، يقول عنه ابن المعتز : « كان من آدب الناس ، إلا أنه لما نظر إلى الحماقة والهزل أنفق

على أهل عصره أخذ منها وترك العقل ، فصار في الرقاعة رأسا [1] » .

وأبو العبر ينظم أبياتا رديئة المعنى ، لكنه يلعب باللغة لعبا طريفا ، يحمل السامع على الإنصات والضحك ، ولكنه في الإجابة على ما يوجه إليه من أسئلة ، يلجأ إلى التخليط والاضطراب بطريقة تذكرنا بإجابات الأطفال دون سن الوعي وبما يحاوله كتاب مسرح العبث من طرح الأسئلة ووضع إجابات لا تمت إليها بصلة ، تعبيرا عن اغتراب الإنسان وعزلته ، وافتقاد وسيلة تواصل بينه وبين الناس . وقد جرى مع أبي العبر هذا الحوار : « ياأبا العبر : لم صار دجلة أعرض من الفرات ، والقطن أبيض من الكمأة ؟ فقال : لأن الشاة ليس لها منقار ، وذنب الطاووس أربعة أشبار . وقال له آخر : لم صار العطار يبيع اللبد وصاحب السقط يبيع اللبن ؟ قال : لأن المطر يجيء في الشتاء والمنخل لا يقوم به الماء . وقال آخر : لم صار كل خصي أمرد ، والماء في حزيران لايبرد؟ فقال : لأن السفينة تجنح والحمار يرمح .. [2] » .

وخير من يمثل « فلسفة » هذه الطائفة ، ويدافع عن موقفها الشاعر أبو العجل ، الذي يحتج للحمق ، ويراه أجدى من التعقّل والرزانة . يقول :

أيا عاذلي في الحُمْق دعني من العَذْل
فإنّي رَخِيُّ البال من كَثْرةِ الشُّغْلِ

وأصبحتُ لا أدري وإني لشاهدٌ
أفي سفر أصبحت أم أنا في الأهلِ

فمُرْني بما أحببتَ آتِ خلافَهُ
فإن جئتني بالجِدّ جئتكَ بالهزْلِ

وان قلتَ لي : لم كان ذاك ؟ جوابه
لأني قد استكثرت من قِلّةِ العقلِ

(١) طبقات الشعراء : ص ٣٤٣ .
(٢) السابق نفسه .

فأصبحت في الحمقى أميرا مؤمّرًا
وما أحد في الناس يُمكنه عذْلــــي

وصيّر لي حُمْقِي بِغالا وغِلْمَةً
وكنتُ زمانَ العقلُ مُمتطيا رِجْلِي

ويعبر عن حفاوة الناس به لخفّة عقله ، وترحيبهم بمقدمه . فيقول :

أذعن الناس لي جميعا وقالــوا ياأبا العجل مرحبيْن وسَهْلاَ
فبها — لاعدمتُها — صرت فيهم سيدا أُتّقى ورأسا ورِجْــلا

وإذا كان الحمقى يعبرون عن نوع من الرفض اليائس الهارب ، فهناك نوع آخر من الرفض البائس الذي يشتفي بهجاء المجتمع ورثاء البخت والمصير . يمثل هذا الاتجاه عبد الله بن أبي الشيص ، وأبو فرعون الساسي ، الذي يقول :

رأيتُ في النــــوم بخـــــتي في زيٍّ شيــــــخ أرتٍّ
أعمـــى أصـــمّ ضئيــــــلا أبا بنيــــن وبنْـــــــتِ
فقلت : حُيِّيـــــــــتَ رزقي فقـــــال رزقـــــك باستي
فكيـــــف لي بــــــــــدواء يُليــــــن لي بطــن بختي

فهذه الصورة الّتي بلغت من التقبيح غايته ، تدل على درجة اليأس والحزن وقتامة الرؤية الّتي انتهى إليها هذا الشاعر البائس .

وهذا أبو الشّمَقْمَق ، وهو بصري النشأة — أراد أحد صحابه أن يعَزّيَه عن بؤسه ، فقال له : أبشر أبا الشمقمق فإنه روى في بعض الحديث أن العارين في الدنيا هم الكاسون يوم القيامة . فقال ساخرا : إن كان والله ما تقول حقا لأكونن بزازا يوم القيامة ، ثم أنشأ يقول :

أنــــا في حــال تعــالى الــ ـــهُ ربّي أيَّ حــــــــــالِ
ليس لي شيء إذا قيــــــــــــ ـــل لمــن ذا ؟ قلــت : ذالي

ولقـــد أهزلـــــتُ حـــتّى مَحَت الشمس خيالـــــي
ولقـــــد أفلســـــت حـــتّى حلّ أكلـــــي لعيالـــــي

ليست بغداد — إذًا — ماثلة في قصر الخلافة ومواكب الوزراء وقصور الأثرياء فحسب ، وليس الفن الذي أبدعته ماثلا في قصائد المديح تُرفع إلى الخليفة في مناسبة وغير مناسبة تلمسا للعطاء ، ولا في تهاجي المُجّان ، فهناك الوجه الآخر لبغداد ، وهذا الوجه سيظهر بكل قسوته في أعقـــاب الحروب الأهلية والثورات كثورة الزنج في البصرة ، والحرب بين الأمين والمأمون ، وما تبع ذلك من ثورات في عصر سيطرة الترك وزحف الديلم ، إلى أن انتهى الأمر بسيطرة السلاجقة وخروج الأمر من يد العنصر العربي بصورة نهائية تقريبا

يقول محمد مصطفى هدارة :

« كان من أثر فقدان التوازن في الحياة الاجتماعية أيام الأمين ، وإنفاقه أموال الدولة على ملذاته وملاهيه أن ظهر الاختلال واضحا في البناء الاجتماعي وازدادت الهوّة اتساعا بين الطبقات المختلفة ، وانكشفت بغداد الفاتنة الثرية المتلألئة بالمال والجوهر عن جانبها الفقير المحطم الذي لا يجد قوت يومه ، وازدادت الصورة وضوحا بجوانبها المختلفة حين حدثت الفتنة بين الأمـــين والمأمون ، وتعرضت بغداد لحصار مجهد عنيف ، حينئذ ظهر شعبها الكادح الفقير ، ولم يكن الفقير من بين هؤلاء هو الذي وصفه فقهاء العراق بأنه من كان دخله مائتي درهم في السنة ، أي ما يعادل الحد الأدنى من العطاء ، ولكن هؤلاء الفقراء لا يملكون من الدنيا شيئا بعد اتساع الهوة بين الطبقات ، فهم عبارة عن آلاف مؤلفة من الرعاع والشطار ، لا تربطهم بالحياة في بغدادر ابطة ما [1] . »

ولكن إذا كان أبو الشمقمق قد حلّ أكلُه لعياله ، الذين انجبهم وعجز عن إطعامهم ، فإن هناك صنفا آخر من الشعراء أثرى ثراء فاحشا ، يذكرنا

---

(١) اتجاهات الشعر العربي : ص ٧٢ ، ٧٣ .

بالنابغة الذبياني الذي روت المصادر أنه كان يأكل في صحاف الذهب والفضة ، وقد عرفنا قدر الثروة التي مات عنها سلم الخاسر ، كما نعرف أن المتنبي كان يتحرك في موكب من عبيده !! هذا صنف آخر من الشعراء يعرف كيف يتوسل إلى الثروة .. لا نطعن في مقدرتهم الفنية ، ولكننا نرى أنهم أخفتوا صوت الجانب الإنساني الخاص في أعماقهم ، وجعلوا شعرهم في خدمة السادة الذين يملكون الثروات . وقد روى صاحب الأغاني خبرا عن أبي عبيدة معمر بن المثنى . يقول : « كان سلم الخاسر لا يحسن أن يمدح ، ولكنه كان يحسن أن يرثي ويسأل ، دخلت يوما على سلم الخاسر ، وإذا بين يديه قراطيس فيها أشعار يرثي ببعضها أم جعفر ، وببعضها جارية غير مسماة ، وببعضها أقواما لم يموتوا ، وأم جعفر يومئذ باقية . فقلت له : ويحك... ما هذا ؟ فقال : تحدُث الحوادث فيطالبونا بأن نقول فيها ، ويستعجلونا ولا يجمل بنا أن نقول غير الجيد فنعدّ لهم هذا قبل كونه ، فمتى حدث حادث أظهرنا ما قلناه فيه قديما ، على أنه قيل في الوقت [1] » .

فهذا « شاعر » يعد قصائد الرثاء لقوم يعايشونه وربما يحسنون إليه ، دون دوافع داخلية من اللوعة أو الرغبة في المشاركة ، وكأنّ الشعر صنعة وإرادة ، أو مجموعة من المواصفات العامة التي يمكن تحقيقها دون انفعال أو ثورة وجدان بل يمكن أن تكتب عن « صفة » الشخص وليس عن ذاته المتميزة ، ومن ثم تصلح القصيدة لأية جارية أو وصيفة ، ولعل هذا « الرثاء الجاهز » هو أصدق ما ينطبق عليه قول قدامة بن جعفر إن الرثاء هو مدح الميت ، وليس بين المدحة والمرثية من فرق إلا أن يذكر فيها ما يدل على أنها لهالك !!

* * *

وهذا الوجه القاتم يقابله وجه آخر ناضر بالحسن ناضح بالسرور في بغداد ،

---

(١) الأغاني : جـ ٢١ ص ١٨٣ ، ١٨٤ .

تمثله تلك الحياة المرحة العابثة، وما تغصّ به من القيان — أي الجواري المغنيات — والشعراء الظرفاء من عشاقهن .

وإذا كان العصر الأموي قد عرف الغناء ، بل أغرم به في البيئة الحجازية بصفة خاصة ، فإن بغداد صارت أشبه بمدينة الملاهي التي نراها في أيامنا يؤمها طلاب التسلية والمتعة والفن ، وصارت بيوت الجواري والقيان منتشرة فيها انتشارا عظيما ، وقامت علاقات العشق بين القيان والشعراء ، واستمرت مما جعل هذا الغناء يؤثّر في موسيقى الشعر وقوافيه، بل قد يوثر في روايته ودرجة انتشاره .

يروي صاحب الأغاني أبياتا لدُرَيْد بن الصِّمَّة ، يتوجه فيها بالحديث إلى امرأة ، ومطلعها :

أعاذلُ إنمـــا أفني شبابـــي   ركوبي في الصَّريخ إلى المُنادي

وبعد أن يذكر خمسة أبيات يقول : وخلط المغنُّون بهذا الشعر قول عمر بن معد يكرب :

أُريــدُ حياتَــه ويريــد قتلي   عذيرُك من خليلك مــن مُراد
ولو لاقيْتني ومعـــي سلاحـــي   تكشّفَ شحمُ قلبك عن سواد [1]

فنرى هنا أن المغني ، وثقافته الأدبية محدودة ، يخدع بوحدة الوزن والقافية ولا يفطن إلى اختلاف المعنى واضطراب السياق ، فيخلط بين شاعرين . ولو لم يتسير الناقد الواعي لسارت الأبيات وانتشر الخطأ بسبب الغناء .

وقد كان إسحق الموصلي يفضِّل مروان بن أبي حفصة على بشار ، وكان لا يعترف بأبي نواس ، ويقول عن بشار : هو كثير التخليط في نثره ، وأشعاره مختلفة لا يشبه بعضها بعضا [2] .

(١) الأغاني : ج ٩ ص ٢٢ ، ٢٣ .
(٢) الأغاني : ج ٣ ص ٥٤ .

هذان جانبان سلبيان ، أثرّ بهما الغناء في الشعر ، ونعني بهما التلفيق بين قصيدتين ، وإيثار شاعر على آخر لقربه في أوزانه ومعانيه من طبيعة الغناءواستجابة شعره للألحان .

أما الجوانب الإيجابية فإنها أعظم من ذلك خطرا ، وأولها هذه العلاقات العاطفية التي كان طرفاها الشاعر والقيْنة ، وقد عرف أبو نواس بحب جنان ، والعباس بن الأحنف عرف بحب فوز ، وأبو العتاهية بعتبة ... ، وهذه العلاقة كما ألهمته من معاني الغزل ، دفعته إلى مجاراة الموجة الصاعدة بإيثار الأوزان القصيرة ، والبعد عن الأوزان الطويلة المعقدة ، التي أخضعها أيضا للإيقاع الواضح باستعمالها مجزوءة . وكما حاولت الأوزان أن تستجيب لقدرة الحنجرة و طول النفس عند المغني ، فكذلك حاولت القافية أن تعينه بتأكيد النغم ، وذلك بترديد القافية فيما عرف بالمزدَوَج والمُسَمّط . والمزدَوج من الشعر هو ما يتألف من أبيات ، كل بيت من شطرين على قافية واحـــدة . دون أن تكون القافية موحدة في القصيدة كلها . أما المسمط من الشعر فهو ما يبتدىء ببيت مصرع ، مثل البيت المزدوج غير أنه تليه أربعة أقسمة أخرى على غير قافيته . ويستمر على هذا النظام .

واذا كان الرأي المشهور والأكثر صوابا أن الموشحات فن ولد في الأندلس استجابة لشيوع الغناء أيضا ، فإن التصرف في الأوزان والأعاريض في المشرق كان يقترب من شكل الموشحة ، بدرجة سمحت بنسبة بعض الموشحات إلى ابن المعتز ، مثل تلك الموشحة التي تغنى إلى اليوم :

أيهـــــا الساقي إليـــك المشتَكى　　قـــد دعونــاك وإن لم تسمـع

ونديم هِمتُ في غُرتـه

وبشرب الراح من راحته

كلما استيقظ من سكرته

جـــذب الزق إليـــــه واتّكى　　وسقانـــي أربعـــــا في أربـع

وربما كان الصواب أنها لابن زهر الأندلسي .

وإذا كان الموطن الأول للموشحات موضع شك أو هو الأندلس على سبيل اليقين ، فإن فنّ المواليا فن مشرقي عراقي خالص ، قيل إن مولاة للبرامكة هي التي بدأت هذا الضرب ، وهو ما يعرف الآن بالموال ، وهو ينظم من بحر البسيط « مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن » ، بعبارة عامة ملحونة ، وتقفي شطوره أربعة أربعة [1] .

وقد شارك بعض المغنين وبعض القيان بقول الشعر في أغراض يسيرة ، أهمها الغناء ، أو مطارحة الجلوس والرد عليهم في أماكن قصفهم ، وقد أورد « الأغاني » كثيرا من المقطوعات للقيان والمغنين ، وأشعارهم — بصفة عامة — مجرد أبيات قصار ، هيّنة القيمة من الناحية الفنية .

ومن الطبيعي ، وقد ورث العصر العباسي عصر بني أمية ، أن تستمر الأوضاع التنظيمية المناسبة ، بل أن تترقى مع ازدياد الثروة بترامي الدولة واستقرارها ، وأن تزدهر الفنون في ظل هذا الثراء والاستقرار .

لقد عرف العصر الأموي الكتابة الديوانية على يد سالم ثم تلميذه عبد الحميد ، ولكن العصر العباسي يشهد ازدهار هذا الفن ، كما يشهد تطورا فيه ، هو ما عرف بالتوقيعات .

ولكن التطور الخطير حقا هو استقلال النثر عن الأغراض العملية الوظيفية التي نشهدها في تلك الصور المأثورة من العهود والوصايا والتوقيعات والخطب السياسية .

فقد صار النثر لغة التأليف الطبيعية ، يظهر في شكل رسائل أو مقالات ، وفي شكل كتب مؤلفة أو مترجمة إلى العربية . وفي هذا المجال يُذكر ابنُ

(١) الفن ومذاهبه في الشعر العربي : ص ٧١ — ٧٦ .

المقفع ، وسنتعرف إلى الآخرين حين نتوقف عند جهودهم النقدية .

ابن المقفع يمثل الاستمرار المتطور للنثر الفني الذي استعمله عبد الحميد بن يحيى الكاتب . وقد نقل إلى العربية كتاب « كليلة ودمنة » عن الفارسية ، وأصله الهندي مفقود ، ثم فُقد الأصلُ الفارسي ، وبذلك صارت النسخة العربية هي الأصل الذي يُعوَّل عليه . ولا بد أن تكون ثقافة ابن المقفع العربية أوفر من ثقافته الفارسية ، ليصل إلى ما وصل إليه من قوة الأسلوب ، وجزالة الألفاظ ، والقدرة على التركيز الفكري ، مما لا نجد له مثيلا في لغته الفارسية في ذلك العصر [1] . وربما كانت ترجمته لكتاب « كـَلِيلة ودِمْنَة » لأسباب سياسية ، وأن هذه الأسباب لم تكن خافية على من حكم عليه بالموت ، فقد ألف كتباً أخرى مثل : الأدب الكبير ، والأدب الصغير ، ورسالة الصحابة ، ويعني بها صحبة السلطان أو ذوي الحكم والنفوذ في الدولة ، فربما حمل في هذه الكتب على الظلم والجور وتقييد الحرية . و « كـَلِيلَة ودِمْنَة » هو في الواقع دعوة إصلاحية على لسان الحيوان ، ظاهرها الهزل وباطنها العِظة والتعليم ، وربما النقد والتشنيع على أوضاع كانت سائدة .

وحين ننتهي إلى أثر ابن المقفع في تطوير الكتابة الفنية ، نورد قول شوقي ضيف : « لم يكن ابن المقفع بليغا فحسب ، بل كان أكبر بلغاء عصره ، إذ استطاع أن يملأ أواني العربية بمادة أجنبية غزيرة ، دون أن يحدث فيها انحرافا من شأنه أن يجر ضربا من الازدواج اللغوي ، إذ من المعروف أن لكل لغة صياغتها وأنماطها الخاصة في التعبير ، ولها أيضا صورها وأخيلتها التي قد تستعصي على الأداء في لغة أخرى . وشيء من ذلك لا يصادفنا عند ابن المقفع ، فقد استطاع أن يحتفظ للعربية في ترجماته بمقوماتها الأصيلة ، كما استطاع الملاءمة بين الأخيلة والصور الفارسية وذوق اللغة العربية ، بحيث لا نحس عنده نُبُواً ولا انحرافا ، مما يشهد له بقدرته البيانية ، وأنه استطاع أن يحوز لنفسه السليقة

---

(١) آثار ابن المقفع : المقدمة ص ٨ .

العربية التامة بكل شاراتها وسماتها اللغوية .

والحق أنه كان آية في البلاغة وجزالة القول ورصانته مع سهولته ، وقد نصح مرة لبعض الأدباء ، فقال له : « إياك والتتبع لوحشي الكلام طمعا في نيل البلاغة ، فإن ذلك هو العِيّ الأكبر » ، ولعل خير ما يصف بلاغته إجابته لسائل سأله عن البلاغة فقال : « هي التي إذا سمعها الجاهل ظن أنه يحسن مثلها » .

والمسألة لا تقف عند وصفه بالبلاغة ، فهي أوسع من ذلك وأبعد مدى ، إذ كان من أوائل من ثبّتوا الأسلوب الكتابي العباسي المولد ، وهو أسلوب يقوم على الوضوح وأن تشف الألفاظ عن معانيها ، وأن تخلو من كل غريب وحشي ، ومبتذل عامي [1] » .

وقد كان بين الناثرين من يقوم بالدور الذي قام به أبو العجل والساسي وأضرابهما في مجال الشعر ، ونعني إظهار التحامق بغية اغتنام اللذة وإقبال الناس ومسايرتهم فيما يروحون به عن أنفسهم ، أو اعتناق نوع من الرفض الاجتماعي نتيجة معاناة البؤس والعجز عن التكيّف مع الأوضاع الاجتماعية .

لقد نهض فن المقامة الذي أسسه الهمذاني ثم الحريري بهذه المهمة في مجال النثر ، ولم تكن المقامات هي الشكل القصصي الوحيد الذي عرفه الأدب العربي عبر العصور العباسية ، فهناك نوع آخر ابتدعه أبو العلاء المعري (ت ٤٤٩ هـ) يقوم على الرحلة الى العالم الآخر ، ووصف المشاهد بين الجنة والنار ، وملاقاة المشاهير من السابقين ، وذلك في « رسالة الغفران » ، وهناك رحلة أخرى قام بها ابن شُهَيْد الأندلسي (ت ٤٢٦ هـ) في « التوابع والزوابع » .

وعلى الرغم من أن محاولة ابن شهيد هي الأسبق ، فإن « رسالة الغفران » هي الأكثر توفيقا وشهرة ، ولا حَقَّهَا القول بأنها أثّرت في الشاعر الإيطالي

---

(١) العصر العباسي الأول : ص ٥٢٢ ، ٥٢٣ .

دانتي ، مؤلف « الكوميدياالإلهية » ، على حين أخذت « التوابع والزوابــع » اهتماما جزئيا .

وهناك نوع ثالث من القصص الذي يجمع بين الترفيه والتعليم ، بعضــه متأثر بكليلة ودمنة ، مثل « الصادح والباغم » التي وضعها ابن الهَبّارية شعرا في ألفي بيت من الرجز ، وأبطالها من الحيوان ، ومثل « فاكهة الخلفاء ومنادمة الظرفاء » لابن عربشاة ، الذي يمكن اعتباره صورة منسقة لما ستكون عليــه « ألف ليلة » بعد ذلك .

وتمثل قصة « حي بن يقظان » الاتجاه الرابع في القصة العربية القديمة ، وقد وضعها الفيلسوف العربي المسلم ابن طُفَيْل (ت٥٨١ هـ) لأهداف فلسفية ، وسنعرض لها بإيجاز ، لنتوقف عند الفنيّيْن الأكثر أهمية بالنسبة لــلأدب والنقد . بطل القصة « حيّ » ولد في جزيرة من جزر الهند ، نشأ فيها وحيدا لا يرى أحدا ، وقد أرضعته ظبية . فنشأ نشأة الظِّباء يحاكي أصواتها وسلوكها ، ولكنه ما لبث أن تعلم المشي ، وبدأت إنسانيته تتنفس ، فاستطاع بالملاحظة والتجربة والتفكير والتأمل أن يحصِّل غذاءه ؛ وما زال عقله ينمو وتجــاربه تكثر وتأمله ينضج حتى حصّل من المعارف فيما حوله من الطبيعة قدرا كبيرا . ثم أكثر من التفكير في نفسه ، فجمع بين الملاحظة الخارجية والملاحظة الداخلية . ولما قارن بين نفسه وبين الحيوانات التي حوله وجدها مستورة وهو عــار ، ومسلحة وهو أعزل ، فأخذ بعقله يستر جسمه ويعدّ ما يدافع به عن نفســه ، وكلما نما زاد تفكيره في الامور المعنوية ؛ فلما ماتت الظبية التي أرضعته أخذ يفكر في الموت ، كما شرّح جسدها ليكشف سره ، فاهتدى بتفكيره إلى أن القلب مصدر الحياة وفيه الروح الحيواني . وقارن بين الاعضاء في الحيوانات المختلفة وبين النبات والحيوان ، فاهتدى بالتأمل إلى أن جميع الأشياء — في الحقيقة — تؤلف وَحدة ، وأن الاجسام من جمادات وأحياء إنما هي مركبة من الجسميّة ومن شيء وراء الجسميّة ، فاهتدى إلى العالم الرُّوحاني ، وآمن بقانون السببية .

وطبّقه على جميع ما يحدث حوله . . . وكان ذلك كله سبيلا إلى الإيمـــان بالله ، عن طريق التفكير ، وقاده هذا الإيمان إلى التصوف والفناء في الله .

وتنتهي القصة بأن يصل إلى الجزيرة رجل صالح اسمه « آسال » ، قصدها للعزلة والعبادة ، فالتقى بحيّ بن يقظان ، وعلّمه الكلام ، وبدآ يتبادلان المعرفة ، آسال يمثل المعرفة بالدين عن طريق التعليم والتلقين ، وحيّ يمثلها عن طريق التفكير والتأمل ، فانتهيا إلىأن الأساس واحد ، ولكن الأساس الفلســفي يصلح للخاصة ، أما ما يشيع بين الناس فهو الأقرب إلى مداركهم . ورحل حيّ إلى الجزر الأخرى – مع رفيقه – لهداية الناس ولكنه فشل في إقناعهم بصـــواب طريقته ، فتركهم ، وعاد الرجلان إلى الجزيرة للخَلْوة والعبادة. وربما كان دانيال ديفو متأثرا بهذه القصة في « روبنسن كروزو » [1] . ولكن هناك مـــن يرى أنها محاكاة لواقعة حقيقية بطلها صحفي إنجليزي نسيته إحدى السفن في جزيرة مهجورة .

* * *

ونعني الآن بأهم فنين من فنون النثر استجدا في العصر العباسي :

(١) قصة الأدب في العالم : ص ٤٢٤ ، ٤٢٥ .

١ — فن المقامة

المقامة تستعمل لغويا بمعنى مجلس القبيلة أو ناديها ، وبمعنى الجماعة التي يضمها هذا المجلس أو النادي ، ويتطور المعنى في العصر الإسلامي فنجد الكلمة تستعمل بمعنى المجلس يقوم فيه شخص بين يدي خليفة أو غيره ويتحدث واعظا ، وبذلك يدخل في معنى « المقامة » الحديث الذي يصاحبها ، ثم نتقدم في الزمن أكثر من ذلك فنجدها تستعمل بمعنى المحاضرة .

ولم يكتسب فن المقامة معناه الاصطلاحي إلاّ بعد أن كتب بديع الزمان الهمذاني (٣٥٨ — ٣٩٨ هـ) مقاماته ، وهذا يعني أنه من خلال تكرار النموذج أو الشكل الفني استطاع أن يُرسي بعض الأصول الفنية لهذا الشكل المستحدث ، الذي لم يكن تقليدا أو تكرارا للحكايات المعروفة عند العامة .

وجذور فن المقامة موجودة قبل بديع الزمان ، في أربعين حديثا أو محاضرة وضعها ابنُ دُرَيْد ، لتعليم الناشئة اساليب العرب ولغتهم ، وفي هذه الأحاديث نجد شكل الخبر أو الحكاية معزوّةً لراوية ، ولكن هذه الأحاديث أو المحاضرات لم تقم على حيل المُكدِّين . ومن ناحية أخرى نجد الجاحظ في « البيان والتبيين » يهتم بأخبار أهل الكُدْيَة وحيلهم ونوادرهم ، فلعل هذا الاهتمام عند الجاحظ هو الذي أوحى لبديع الزمان بأن يدير عمله على قصصهم .

هذان رافدان مهمان ، يمكن تلمس ملامحهما في مقامات بديع الزمان والحريري ، ولكننا لا نستطيع أن نهمل رافدا ثالثا أساسيا ، لا نبالغ إذا قلنا إنه أهم الروافد ، وهو الحياة الاجتماعية في عصر بديع الزمان ، ووجود

النموذج الواقعي الذي ألهمه الفكرة العامة للمقامات ؛ فقد شهد القرن الرابع ثم الخامس عديدا من الثورات والحروب ومحاولات الاستقلال والغزو للدولة الإسلامية ، فافتُقد الأمان وكَثُر التخريب وانتشرت المجاعات والهجرات من طرف إلى طرف . هذا من الناحية العامة ، أما التجربة المَعيشَة لبديع الزمان فقد أمدته بالنموذج الواقعي ، ذلك أن أصحاب الكُدْيَة تكاثروا في عصره ، وكان من بينهم شعراء لا يجدون حرجا في العيش على الاستجداء الصريح أو التحايل ، أشهرهم الأحنف العُكبري وأبو دُلَف الخزرجي ، والأخير هو الذي ألهم بديع الزمان شخصية أبي الفتح الإسكندري ، والبيتان اللذان جاءا على لسان أبي الفتح :

ويحُك هذا الزمانُ زور   فلا يغرّنّك الغرورُ
لا تلتزم حالةً ، ولكن   دُرْ بالليالي كما تدورُ

هما من شعر أبي دُلَف ، الذي كان بديع الزمان يعجب به ويستدعيه إلى مجلسه ويحسن إليه ويستنشده شعره ، فأبو دلف هو الصورة النفسية الواضحة لأبي الفتح بطل مقامات بديع الزمان .

وحين ألف الحريري (٤٤٦ — ٥١٦ ﻫ) مقاماته ، جاءت أكثر نضجا من سابقتها ، وهذا متوقع ، فالمحاولة الأولى يكون لها فضل السبق ، ولكن المحاولة الثانية — عادة — تأتي أكثر نضجا ، لأنها تفيد من القصور أو الأخطاء التي وقعت فيها المحاولة الرائدة . وقد اعتمدت مقامات الحريري أيضا على نموذج واقعي ، وجد باسمه وصفاته النفسية أيضا ، ذلك أنه على أثر غارة الصليبيين على مدينة « سروج » عام ٤٩٤ ﻫ ، وهي قريبة من البصرة ، قد تعرضت لما تعرضت له بلدة الحريري — البصرة — في الغارة نفسها ، فخُرّبت وتشرد أهلها وكان « أبو زيد » رجلا من المشردين ، وفد إلى البصرة متسولا ، ودخل بها مسجد بني حَرَام ، وهناك رآه الحريري وسمعه وتأمل حاله ، فكانت مقاماته وصفا لهذا الشخص وتخيلاً لما يمكن أن يلجأ إليه من حيل لاقتناص لقمته .

يعتبر بديع الزمان مبتكر الشكل الفني والمضمون الذي استقرت عليه المقامات في عصره . وهذا الشكل عبارة عن حكاية قصيرة ، قد تكون في صفحتين أو أكثر ، تعتمد على المغامرة ، وتنتهي عادة بمفاجأة غير متوقعة ، يقوم بها شخص ، هو أبو الفتح الإسكندري في مقامات بديع الزمان ، وأبوزيد السروجي في مقامات الحريري ، وهذا الشخص شاعر لبيب ، وذكي أديب ، يحسن التخفي ونصب الشراك والتقليد والمخادعة ، يستطيع أن يتلون ، فيلبس لكل حال لبوسها ، ويمرُق عبر المآزق ، فهو مراوغ ماهر ، ومدبّر سريع البديهة ، وهدفه النهائي أن يفوز بدراهم الناس أو طعامهم أو إعجابهم .

الحكاية هي القالب العام للمقامة ، ولكنها تشتمل على بعض الحوار ، وربما الجدل والمناظرة ، وتقتبس الشعر أو يضعه المؤلف نفسه ، ولغتها مسجوعة دائما أو غالبا ، تعتمد على المزاوجة بين الجمل والتقسيم أحيانا ، وما إلى ذلك من المحسنات اللفظية كالجناس والطباق .

وآخر ملامح الشكل الفني في المقامة أن بطلها غير راويتها ، فهناك دائما الراوي الذي يقص القصة ، وهو واحد لا يتغير ، هو عيسى بن هشام عند بديع الزمان ، والحارث بن هَمّام عند الحريري ، ويمكن أن نعتبر الراوية يمثل المؤلف ، الذي يحبك الحيلة ، ليتخفى البطل دائما ، ويكتشف الراوية حيلته ويفطن إلى حقيقته في آخر كل مقامة .

وقد تقدم الحريري بشكل المقامة إلى نوع من الجودة والتماسك لم يكن متوافرا لمقامات بديع الزمان ، فلغة الحريري أكثر يسرا ، على الرغم من إسرافه في التلاعب بالألفاظ ، وقد خصص مقاماته بموضوع واحد ، هو الكُدْيَة وحيل المُكَدّين ، ففي حين نجد بعض مقامات بديع الزمان تتخذ موضوعات مختلفة كالمديح ، أو وصف البلدان ، أو التعرض لموضوع كعلاقة الشعراء بشياطينهم ، نجد الحريري يجعل لمقاماته موضوعا واحدا كما قدمنا ، وفي حين لا يظهر أبو الفتح الإسكندري في بعض مقامات بديع الزمان ، نجد أبا زيد

السروجي بطلا في كل مقامات الحريري. وفضلا عن ذلك ، يبدوأن الحريري وضع خطة شاملة لمقاماته ، من الحق أن كل مقامة تستقل بموضوعها ، ويمكن قراءتها بمعزل عن سابقتها ولاحقتها ، ولكن المقامات تتدرج مع تقدم العمــر بالبطل ، حتى نراه في النهاية شيخا هرما يوصي ابنه بالاستمرار على طريقته في الحياة .

أما الهدف من وضع المقامات أو المضمون ، فيرى شوقي ضيف أن هذا الفن كانت له غاية واحدة عند بديع الزمان والحريري ، وهي تعليم اللغــة والأساليب العربية ، وأن عنصر « الحكاية » ليس إلاّ حيلة لتشويق الطلاب ، و«الحادثة» التي تحدث للبطل لا أهمية لها ، فليست هي الغاية ، والمقامات ليست أكثر من معرض ألفاظ ، وقد تشتمل على بعض معاني الطب أو مسائل الفقه أو قواعد النحو ، أو بعض ألوان من الجدل والمناظرة ، ولكن قيود اللفــظ واللغة المسجوعة ظلت محيطة بها ، فكأنما ألجم كتابها عقولهم وأطلقوا ألسنتهم ، فلم يتجهوا بالمقامة إلى وصف حوادث النفس وحركاتها ، ولا إلى الإفساح للعقل كي يعبر عن العواطف ويحللها ، وإنما اتجهوا بها إلى ناحية لفظية صِرفة ، إذ كان اللفظ فتنة القوم ، وكان السجع كل ما لفتهم من جمال في اللغة وأساليبها ، وكانت ألوان البديع كل ما راعهم منها ومن أسرارها [1] .

ومن الحق أن الصنعة اللغوية طاغية في مقامات بديع الزمان ، وقد أكدها الحريري بهذا اللعب اللغوي الذي أسرف فيه كثيرا ، كوضعه لخطبة من كلمات مهملة ، أي غير منقوطة ، أو نظمه لبيت شعر يقرأ طردا وعكسا ، أو بيــت يتكون من كلمات متتالية ، واحدة مهملة وتاليتها معجمة ، أو نظمه لبيت شعر اذا أزيلت النقط عن كلماته تشابهت الكلمتان المتتاليتان ، ومثل قوله :

زُيّنت زينبٌ بقدٍّ يقــــــدّ وتلاه ويلاه نهد يهــــــد

(١) المقامة : ص ١٠ – وانظر أيضا ص : ٣١ ، ٥٦ .

إلى آخر هذه المعابثات اللفظية التي لا تدل على مقدرة شعرية ، أو مقـــدرة تصويرية ، وإنما تعني اتساع المعرفة بالمفردات والقدرة على العبث بها ! !

ومع هذا فإننا نرى أن المقامات عبرت عن جانبين مهمين من الناحيـــة الموضوعية ، يشير محمد غنيمي هلال إلى أولهما فيما يرى من أن المقامات فيها وصف للعادات والتقاليد التي تسود الطبقات الوسطى والدنيا في كـــثير من المجتمعات الإسلامية ، وأنها لذلك كان يمكن أن تكون أخصب جنـــس أدبي في العربية ، لولا انحرافها إلى العناية المسرفة باللغة على حساب التصـــوير الفني . أما الجانب الثاني فيتمثل في نزعتها الواقعية ، لا نعني بذلك أن المقامات استمدت من أشخاص موجودين بالفعل فحسب ، وإنما أيضا للمعنى الإنساني والفلسفي الذي تمثله الشخصيات ، وبخاصة عند الحريري ، الذي رأى في أبي زيد رجلا مقوالا فصيحا ، بائسا ، ضائق الذرع بما آلت إليه حاله من العسر بعد اليسر ، فهو لذلك مستهتر ساخر ، فراح الحريري يصفه في مقاماتـــه بطبائعه النفسية ذاتها ، ويصف مغامراته بين الناس لكسب العيش وإرضـــاء الغرائز بروح واقعية ، لا أمل لديها ولا مثالية فيها ، ولكن وراء هذا الاستهتار نَفْساً آسية ، تحنّ إلى وطنها وإلى ماضيها فيه ، ويروعها الماضي المفقود إلى جانب ما تعاني في الحاضر المجهود [1] .

ومهما قيل في الشكل الفني للمقامة ، فلا نشك في أنه كان يعتبر عمـــلا جديدا غير مألوف في الأدب النثري ، وأنه كان يمكن أن يتطور كثيرا لو أن النقد المعاصر لميلاد هذا الفن عُنِيَ به وصوّب كُتَّابه ، وأننا نظلم فن المقامة حين نَزِنُه إلى الأصول الفنية للقصة القصيرة المعاصرة ، أو الرواية ، فذلك يعني أننا نلغي فاعلية ألف عام من التجريب والتهذيب والتقدم في المعرفة الفنية واللغوية ، وما حدث خلالها من تفاعل مع ثقافات وتجارب الأمم الأخرى.

وحين نحاول إنصاف المقامات يجب أن نحكم عليها في حدود إطارهـــا

(١) الأدب المقارن : ص ٢١٢ - ٢١٤ .

التاريخي أولا ، ونرى كيف تقدمت بفن الحكاية أو رواية الأخبار ، ومن جانب آخر فإن بعض المقامات تمكنت من الاقتراب من شكل القصة القصيرة المألوف لنا ، مثل « المقامة الأصفهانية » و « المقامة البغدادية » و « المقامة الموصلية » عند بديع الزمان ، وفي الأخيرة احتال أبو الفتح الاسكندري على أهل بيت زاعما أن باستطاعته ردّ الحياة إلى الميّت ، وتورطه مع أهل قرية هددها السيل ، زاعما أن في مقدوره حمايتهم من السيل إذا زوّج فتاة عذراء ، وذبحوا – حين يهجم السيل – بقرة صفراء ! ! وقد فعل أهل القرية ولكن السيل اجتاحهم ، فاقترح عليهم إقامة صلاة لدفع البلاء ، واتخذ أبو الفتح مكان الإمام ، وأطال الركوع والسجود ، وفي إحدى سجداته تسلل هاربا وتركهم ساجدين . فهنا نجد العقدة أو التركيب ، كما نجد الحادثة ، وأخيرا تأتي الخاتمة ، فيها شيء من المفاجأة ، ومع ذلك هي مرتبطة بسلوك الشخصية منذ البداية .

وكذلك نجد عند الحريري بعض المقامات المحبوكة ، مثل « المقامة العُمَانية» وفيها يتعرض الراوي – الحارث بن همّام ، والبطل – أبو زيد السروجي– للغرق ، فيلجآن إلى جزيرة مجهولة ، وفي بحثهما عن الطعام يواجهان حرسا يقف أمام قصر الأميرة ، وقد بدا عليهم الحزن ، فيسألهم أبو زيد عن السبب ، وحين يعرف ان الأميرة تجتاز ولادة عسرة يبشرهم بأن الفرج قد أقبل ، لأنه يملك تعويذة تفك عسير هذا الأمر ، ويمكنه الحرس من الدخول إلى الأميرة ، ويبدأ أبو زيد في تلاوة بعض العبارات والأبيات التي تدعو الجنين إلى البقاء حيث هو بعيدا عن محنة الحياة .. . ولكن الجنين يولد بسلام ، ويفيق أبو زيد وقد التفوا حوله يغمرونه بالقبلات والهدايا ... فهذه المقامات كان يمكن أن تتطور للتعبير عن تجارب اجتماعية أكثر تلوينا وصلة بالحياة العامة ومشكلات العصر ، ولكن من المؤسف حقا أنها توقفت عند هذا النمط المستمر ، وفي حدود الشكل التقليدي الذي يجعل القارىء يعرف نهاية المقامة قبل أن يصل إلى غايتها .

وقد أفاد الأدب الفارسي من المقامات العربية بصورة مباشرة تتضح في مقامات حميد الدين بلخي [1] ، كما أفادت الآداب الأوروبية منها ، وبخاصة الأدب الأسباني في العصور الوسطى ، إذ ولد لون جديد عرف باسم القصة البيكارسية Picarisque ، وهي قصص الشطار أو المحتالين ، حيث نـرى البطل : « البيكارو » أشبه ما يكون ببطل المقامة ، فهو في الغالب شخص من أصل وضيع ، يعيش في بيئة قاسية ، ويعاني من آلا م الجوع والبطالة . غير أنه يستعين عليها بالحيل والمكر وخداع البسطاء والسذج ، وكأنه بذلك ينتقم من المجتمع الذي لا يحترم الا الأغنياء الأقوياء، ومن ثم فإنه لا يستحق غير السخرية والاحتيال . فهنا سنجد الخصائص الفنية للمقامات العربية موجودة بكاملها تقريبا ، من وضاعة البطل وايثاره البطالة والتسول على العمل الشريف ، وتعبيره عن أوضاع اجتماعية غير عادلة ، وميله الى السخرية من المجتمع وهجائه ، وانتهائه الى الوعظ وتلقين الدروس ، مع ميل الى الواقعية . [2]

ولكن فن البكاريسك أو قصص الشطار تفوق على فن المقامة في جانبين مهمين ، أنه ظل مرتبطا باللغة الشعبية البعيدة عن التكلف ، وأنه استطاع أن يتطور الى الفن القصصي الذي عرفته الآداب الغربية بعد ذلك .

وقد بعث فن المقامة من جديد في الأدب العربي ، قبيل القرن العشرين وفي السنوات الأولى منه ، فكان التمهيد الحق لظهور القصة الفنية في الأدب العربي ، التي اعتبرت — لسنوات طوال — مزيجا من هذا الفن الموروث من تراثنا ، والتعرف على القصة الأوروبية الحديثة .

وأهم القصص الحديثة التي اتخذت شكل المقامات ، « حديث عيسى بن هشام » لمحمد المويلحي ، التي نشرت سنة ١٩٠٧ ، و« ليالي سطيح » للشاعر حافظ ابراهيم وقد نشرت سنة ١٩٠٦ و « ليالي الروح الحائر » لمحمد لطفي

---

(١) السابق نفسه .

(٢) أثر العرب والاسلام في النهضة الأوروبية : ص ٩١ — ٩٣ .

جمعة ، وقد نشرت سنة ١٩١٢ ، ومحاولة المويلحي هي أنضجها جميعا [1] .

من الواضح تأثر المويلحي بالمقامات القديمة ، وعيسى بن هشام هو راوية مقامات الهمذاني . ولكنه في موضوعها وشكلها خالف الأسس التي سار عليها السابقون جميعا ، فلم تكن عن الكُدْية أو أصحاب الحيلة ، وإنما كان هدفها أن تصور المجتمع المصري في أوائل هذا القرن العشرين ، بوضع صورته الراهنة في مقابل صورته قبل قرن من ذلك التاريخ . وقد لجأ الكاتب إلى حيلة فنية طريفة هي أن يجعل « مقاماته » أو « حديثه » يجري في المنام ، فحديث عيسى بن هشام في حقيقته حلم طويل رآه الكاتب في منامه . وعيسى هذا رجل أديب ، نام ليلة وهو حزين ضائق الصدر ، فحلم أنه يروِّح عن نفسه بالسير في الخلاء ، وقادته قدماه إلى المقابر في أطراف القاهرة ، وهناك حيث الصمت والليل شاهد شبحا مقبلا فتملكه الفزع ، ولكن « الشبح » ما لبث أن اقترب وخاطبه مطمئنا ، ومن الحوار نعرف — كما عرف عيسى — أن هذا الرجل « باشا » من عهد محمد علي حاكم مصر ، ويمشي الرجلان معا ، وبينهما من السنين مائة عام ، ومن الطبيعي أن كلا منهما يتصرف ويفهم الأمور بتقاليد عصره ونظام مجتمعه .

ويبدأ المؤلف باختلاق المناسبات ليتجوّل بالباشا وفي صحبته عيسى بن هشام بين الأماكن المختلفة في القاهرة ، فمن قسم الشرطة ، إلى المحكمة ، إلى ملاهي الأزبكية إلى أمـــاكن أخرى كثيرة كحضور وليمة في بيوت الأثرياء ، وزيارة الأطباء ، ومقابلة « عمدة » من الريف ، وبعض الأوربيين الذين يأتون إلى مصر للسياحة والتجارة... وقصد الكاتب من هذا التجول المستمر أن يرينا الفرق بين المجتمع المصري في أوائل القرن التاسع عشر ، أي قبل التأثر بالحضارة الأوروبية ، وهذا المجتمع نفسه بعد أن ذهب أبناؤه لتلقي العلم في أوربا وتكاثر بين أبنائه وجود الأوربيين ، بل بعد أن وقع في قبضة الاحتلال الأوربي ممثلا في انجلترا . وفي آخر الحديث يذهب الباشا وعيسى إلى باريس لمشاهدة معرضها

(١) راجع في تفاصيل ذلك : الواقعية في الرواية العربية ، ص ١٢٠ — ١٣٥ .

الدولي ، وهناك يفتح الحوار حول القضية الأساسية التي شغلت المثقفين والمفكرين العرب في الربع الأول من هذا القرن ، وهي : إلى أي مدى يمكن أن نقلد الأوربيين أو أن ننقل عن حضارتهم ؟

وقد انتهى الكاتب إلى أن التقليد المطلق خطر إذْ يذهب بشخصيتنا ، كما يرفضه تاريخنا وديننا ، ويمكننا أن نتأثر خطى الحضارة الأوربية في الاهتمام بالعلوم وتشجيع الاختراع واحترام النظام والسعي إلى التقدم ، دون أن نفقد أصالتنا الروحية واتجاهاتنا الأخلاقية .

ومن الطريف أن المؤلف نسي أنه يكتب عملا فنيا في صورة « حُلْم » ، فانتهى نهاية مفتوحة ، دون أن يعود الباشا إلى قبره ، ويصحو عيسى من نومه ، وجاء التدرج منسقا ليس فيه الاضطراب والتداخل الذي تتم به الأحلام عادة في عدم خضوعها لمنطقية الزمان والمكان. وهذا أهم ما يوجه إلى « حديث عيسى بن هشام » من نقد على مستوى الشكل . ومع ذلك لا نستطيع أن نقول إنها صورة من المقامات القديمة ، فمن الجائز أن كل حادثة أو موقف يظل مستقلا ، يمكن الاكتفاء بقراءته لنعلم المراد منه ، ولكن هذه الحوادث أو المواقف تترابط من خلال « وحدة البطل » و « وحدة البيئة » و « تنوع المشاهد » في الوقت نفسه ، ثم « وحدة المعنى » الذي يريد الكاتب أن يقنعنا به .

وإذا جاء في « الحديث » شيء من السجع والحرص على الإيقاع ، فربما أراد الكاتب أن يقلد لغة المقامات القديمة ، ولكن هذا يبدو لنا الآن مهما ، إذ هو في خدمة الصورة المتخيلة ، فمن شأن الاعتماد على السجع والإيقاع أن ينشر جوا غير واقعي في جملته ، وإن كان واقعيا في تفاصيله .

و « حديث عيسى بن هشام » يعتبر خطوة مهمة في الاقتراب من البيئة الاجتماعية وتصوير الحياة الواقعية وتسجيل ملامح التطور ، وهو ما ستهتم به فنون القصة فيما بعد ، كما يعتبر خطوة متقدمة في تطويع اللغة لوصف المشاهد العادية المألوفة ، والاهتمام بالحوار وجعله معبرا عن المستوى العقلي والنفسي للشخصيات المتحاورة ، فكان ذلك كله بشيرا بأسلوب جديد ، هو وحده القادر على مزاولة الكتابة القصصية بعد ذلك .

٢ — الغفران

رسالة الغفران أول عمل أدبي في العربية له طابع الرواية ، بشخوصهاالعديدة وحوادثها المتنوعة المتتابعة ، وحوارها المتسلسل ، وحرصها على التشويق .

وقد عرف الأدب العربي القصة قبل « الغفران » في صورة حكاية تشرح مثلا أو تفسر بيتا أو أبياتا من الشعر تؤكد مغزى حكمة ، كما عرف ذلك النوع من القصص العاطفي والوعظي الذي أشرنا إليه من قبل ، وأهمله النقد الأدبي ، أما رسالة المعري فقد انفردت بالامتداد والتنوع وتعدد الشخصيات . ولكن ليس من السهل اعتبارها رواية أو قصة ، بالمعنى الفني المقصود من هذين المصطلحين الآن ؛ لأنها لا تقوم على مشكلة اجتماعية ذات صلة بالحياة ، فضلا عن أن شخصياتها وحوادثها لا تجتمع حول محور واحد ، ولا تتلاقى حول معان أو أفكار أساسية تستمر من أول الكتاب إلى آخره . ومع هذا ليس من العبث البحث عن جوانب نضج قصصي في هذا العمل الفني المبكر ، وسنعود إلى هذه النقطة بشيء من التفصيل .

مناسبة رسالة الغفران

كان الأديب الحلبي علي بن منصور ، المعروف بابن القارح ، قد عاش في مصر لسنوات طويلة ، وعمل في خدمة وزيرها على زمن الحاكم بأمر الله الفاطمي ، أبي الحسن المغربي ، ثم إن « الحاكم » غدر بوزيره ، فغادر ابن القارح مصر وأوصى أبناء سيده بمغادرتها ، ولكن ابن القارح لم ينقل ولاءه إلى أبي القاسم المغربي — كما كان الأمر مع والده ابي الحسن — لأنه لم يكن

يثق بحكمته وتفكيره ، كما لم يكن على وفاق معه في حياة والده . وبالفعل حلت الجفوة بين ابن القارح وأبي القاسم ، فغادره وعاد إلى وطنه حلب .

وقد جرى ذكر ابن القارح في مجلس أبي العلاء فقال : « أعرفه خبرا ، هو الذي هجا أبا القاسم بن علي بن الحسين المغربي » وبلغ ذلك ابن القارح ، فتألم من فكرة المعري عنه ، وكتب إليه رسالة مطولة ، يشرح فيها ما كان بينه وبين أبي القاسم ، ويبرر موقفه منه ، وينفي عن نفسه أن يكون ممن يضع الكفر موضع الشكر .

ولكن رسالة ابن القارح لم تقف عند هذا الغرض الأول والأساسي ، فقد كتب صفحات من حياته ، وعرّف بأساتذته ، وعرض معارفه ونقداته بأسلوب أدبي رفيع ، يبدو فيه حرصه على تغيير فكرة المعري عنه .

وابن القارح يبدأ رسالته بالدعاء لأبي العلاء ، والاعتذار عن السعي إليه بكبر السن ، ثم يذم العصر وما يلقي فيه من إنكار ، ويستطرد من ذلك إلى ذكر مسائل من اللغة والنقد والدين والسياسة ؛ فيذكر ولع المتنبي بالتصغير ، كقوله : أذم إلى هذا الزمان أُهَيْلَه . ويناقش ما نسب إليه من ادعاء النبوة ، ثم يمضي إلى الزندقة فيحدد معناها ، ويذكر طرفا من أخبار الزنادقة كبشار وصالح بن عبد القدوس ، ويستطرد إلى حركات الإلحاد على يد الصناديقي في اليمن ، وادعاء الألوهية عند غيره ، ثم يمضي إلى « الحلاّج » وقوله بالحلول ، ويقسو في الحكم عليه ، وينتقل من خوارج الدين إلى خوارج السياسة كالأفشين وغيره ، وينتهي إلى ذكر ما كان بينه وبين المغربي وكيف كان دافعه الأمانة لا التنصل أو الخيانة ، ويختم رسالته بإطراء المعري ، وذكر شهرته ، والإشادة بذاكرته القوية في حفظ المنثور ، ثم يقول : « والله لولا ضعفي وعجزي عن السفر ، لخرجت إليه متشرفا بمجالسته ومحاضرته » ومن ثم يطلب الجواب على رسالته ، ويَعِدُ بأن ينشُر الجواب في حلب وغيرها ، اعتزازا بعلْم أبي العلاء .

ويمضي بعض الوقت ليرد أبو العلاء على رسالة ابن القارح برسالة جوابية

هي كتابه الضخم « رسالة الغفران » . ولم يقف أبو العلاء عند حدود الرد على الأفكار والمشكلات اللغوية والنقدية والعقيدية التي اشتملت عليها رسالة ابن القارح ، بل تجاوزها إلى طرح قضايا عديدة كما سنرى . ولكنه — ولدقة حسه وذكائه — ترك القصة الأساسية التي كانت سببا في كتابة الرسالة ، أي علاقة ابن القارح بآل المغربي في مصر ، وكأنه يرى في الرد والمناقشة معنى من معاني الإدانة لأديب فاضل هو ابن القارح ، فتجاهل هذه النقطة ، ومضى بابن القارح على اجنحة خياله يَرُودُ به الجنة ، ويطلعه على ما في النار ، ويناقش معه — فيما بينهما — ما لا يحصى من مسائل اللغة والدين ، ومشكلات الرواية ومزالق التحريف ، وغير ذلك . ثم يعود إلى رسالة ابن القارح ، فيرد على ما فيها مسألة بعد مسألة .

محتوى رسالة الغفران

ولعلنا في الأسطر السابقة أدركنا أن « رسالة الغفران » تنقسم إلى قسمين متميزين : أولهما : رحلة خيالية بطلها ابن القارح ، الذي أثمر أدبه وفضله في الدنيا فأُدخِل الجنة ، ولأنه أديب فقد اشتهى لقاء الأدباء والشعراء من السابقين لعصره ، ولأنه في الجنة فكل أمانيه مجابة محققة . وقد انتهى به التطواف إلى حافة الجحيم ، فرأى بعض ما فيه ، وناقش بعض من فيه أيضا ، ثم يعود من رحلته الممتعة إلى مكانه المعدّ له في دار الخلود . وأما القسم الثاني فهو رد مباشر على المسائل التي طرحها ابن القارح للبحث ، وقد تخلى عنها الخيال ، وظهرت فيها شخصية الباحث المدقق ، والناقد الواسع المعرفة ، واختفت شخصية الشاعر المصور ، والساخر المتفكه . ونحن في غنى عن القول بأن القسم الأول القائم على الرحلة إلى العالم الآخر هو الذي يتبادر إلى أذهان عامة المثقفين حين تذكر « رسالة الغفران » وهو الذي منحها شهرتها ، وهو الذي قيل إنه أثّر في « دانتي » حين ألف « الكوميديا الإلهية » ، وهذا الموقف من قسمي «الغفران» له ما يبرره ؛ لأن مادة القسم الثاني يوجد لها أشباه في كتب المعري الأخرى وكتب سابقيه من اللغويين والأدباء ، أما القسم الأول فإنه عمل من أعمال

الإبداع ، امتزجت فبه البراعة الذهنية بالقدرة على التخيل وتشكيل المادة العلمية ، وتحريك المشاهد ، وتجسيم الأوصاف .

والمعري نفسه كان على وعي بالفارق الواضح بين القسمين ، أي أن التقسيم لم يأتِ عفوا ، إذ لم يمزج القسم الثاني بأي عنصر من عناصر القسم الأول ، ولم يُشر إلى ما سبق من القول فيه ، بل ربما دلت عبارته على أنه يعتبره — بصورة ما — خارج الموضوع ، إذ يقول في آخره : « وقد أطلت في هذا الفصل . ونعود الآن إلى الإجابة عن الرسالة » . ولكنهما متقاربان حجما ، فالقسم الأول نحو مائتين وخمسين صفحة ، والقسم الثاني نحو ثلاثمائة صفحة .

والقسم الأول من « الغفران » هو الذي سنهتم به اهتماما خاصا لوضوح العنصر القصصي فيه ، ولظهور شخصية صاحبه ، وخروجه من أعمال الدراسة إلى مجالس الإبداع الفني .

يبدأ المعري بالإشارة إلى ورود رسالة ابن القارح ، وما فيها من دفاع عن الحق وتمجيد لله ثوابه الجنة ، يقول : « وقد وصلت الرسالة التي بحرها بالحِكم مَسْجُور ، ومن قرأها مأجور ، إذ كانت تأمر بتقبّل الشرع ، وتعيب من ترك أصلا إلى فرع ... وفي تلك السطور كَلِم كثير ، كله عند الباري — تقدّس — أثير . غُرِس لمولاي الشيخ الجليل — إن شاء الله — بذلك الثناء ، شجر في الجنة لذيذ اجتناء ... والولدان المخلدون في ظلال تلك الشجر قيام وقعود ، وبالمغفرة نِيلت السعود ، يقولون ، والله القادر على كل عزيز : نحن وهذه الشجرة صلة من الله لعليٍّ بن منصور ، نخبّأ له إلى نفخ الصور » . ومن هنا تبدأ رحلة علي بن منصور ، أو ابن القارح ، الذي يتمنى النزهة ، فيركب فرسا من أفراس الجنة ، ويطوف بقصور الشعراء ، ويلتقي ببعض الرواة واللغويين كسيبويه والمبرد وابن دريد وغيرهم ، ويسعى إلى الشعراء فيلقى الأعشى وزهيرا وعبيد بن الأبرص وعديّ بن زيد وغيرهم من شعراء الجاهلية ، ويعرفنا بم غفر لهم ، ويورد أطرافا من شعرهم ، بل ربما أورد قصيدة بأكملها إعجابا بها ، ويمضي ليلتقي بالنابغة الذبياني الجاهلي ، والنابغة الجعدي المسلم ، وحسان

بن ثابت الصحابي ، بل نشهد مشادة كلامية بين الجعدي والأعشى ، ينهزم فيها الجعدي أمام طبعه الدنيوي فيرمي الأعشى في وجهه بكوز من الذهب ، كما نشهد جنة الحيوان أيضا ، ومقام الجن الذين آمنوا بمحمد .

وحين يصل ابن القارح إلى حافة النار يلقى إبليس ، ويتعرض لكيده وتدبيره الخبيث الذي لم تشغله جهنم بعذابها عنهما ، ويلقي من الشعراء : بشارا وامرأ القيس وعنترة وعَلْقَمَة بن عَبَدَة وعمرو بن كلثوم وطَرَفَة وغيرهم من الجاهليين ، ويقرن بين الصعلوكين العدَّاءين : الشَّنْفَرَى وتأبّطَ شَراً ، كما يضع معهما الأخطل .

وفي رحلة العودة يلقى « آدم » أبا البشر في الجنة ، ويناقشه ، وينتهي إلى نفي ما نُسب إليه من شعر .

من خلال هذا الإطار العام ناقش أبو العلاء عشرات المسائل المتشابكة ، فيعرض براعته اللغوية حين يذكر بيتي النَّمِر بن تَوْلَب :

أَلَمَّ بصُحبتـــي وهُمُ هجوعٌ خيالٌ طارقٌ من أمِّ حِصْنِ
لها ما تشتهي : عسلاً مُصفّـــى إذا شاءتْ ، وحُوَّارَى بسمْنِ

يذكر أن « خلف الأحمر » قال لأصحابه : لو كان موضع ام حصن « أم حفص » ما كان يقول في البيت الثاني ؟ فلما سكتوا قال : حُوَّارَى بِلَمْصِ .. أي الفالوذ . ولكن المعري لا يترك خلف الأحمر يذهب بالفضل ، وإنما يتعقبه بتعقب الكلمة الأخيرة في البيت الأول ، وتغيير البيت الثاني — في قافيته — بما يناسبها ، متدرجا مع حروف الهجاء من أولها الى آخرها ! (ص ١٥٤ —١٦٤)

كما يناقش مسائل من علم الصرف كوزن (زِبْرِج) وهل هي (زَبَرْجَد) ووزن (وَزَّة) وتصغير (فرزدق) (ص ٢٤٥ ، ٢٨٣) .

ويصحح رواية بعض الأبيات ، معتمدا على المُعْجم الخاص لكل شاعر ، فينفي عن النابغة أبياتا (ص ٢٠٧) كما يردُّ بيتا منسوبا إلى عمرو بن كُلثوم ،

ويرى أن قائله هو عمرو بن عَدِيّ (ص ٢٧٨) ويحمل الخليل بن أحمد على تشكيكنا فيما ينسب إليه من شعر أورده (ص ٢٧٩) كما يرّد أبياتا نُسبت إلى امرىء القيس (ص ٣١٩) إلى شعر العصر الإسلامي . ويثير بعض القضايا العقيدية ؛ فنجده يضع شعراء جاهليين في الجنة ، لأنهم ذكروا الله في شعرهم وحسُنَت أخلاقهم ، وهو يضع عَدِيّ بنَ زيد في الجنة ، على حين يضع الأخطل في النار ، وكلاهما على دين المسيح ، ولكن الأول عاش قبل الإسلام ، وعاش الثاني بعده ، وكان هجّاءً ، كما كان من ممالئي يزيد بن معاويـــــة (ص ٣١٠) . ولعله للسبب الأخلاقي وحده قد وضع بشار بن برد في النار (ص ٣١٠) على الرغم من أنه يشككنا في إلحادة (ص ٤٣٠) وهو بذلك يتحفّظ في قبول رأي ابن القارح الذي وضعه بين الملاحدة ، كما تحفظ وكان أكثر رفقا بالحلاّج في قوله بالحلول .

ويتعرض أبو العلاء لبعض القضايا الفنية المهمة ، ومن الطريف أن يقدم تعريفا للشعر أكثر دقة وتقبلا من تعاريف النقاد الذين عنوا أنفسهم بالبحث فلم يزد أكثرهم عن القول بأنه الكلام الموزون المقفى الذي يدل على معنى . أما الشعر عند المعري فهو «كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط »(ص ٢٥٠) .

وهو يهاجم شعر المديح اكثر من مرة (ص ٣٠٩ ، ٣١٠ ، ٣٢٣) ويراه مذلة وانتقاصا لخُلُق الشاعر وفنه .

كما يعرض لأبيات النابغة في وصف المتجردة ، ويبحث عن مخرج يزيل ما يمكن أن ينسب إلى الشاعر من انحطاط الذوق في الصياغة ، أو سقوط الخلق في السلوك (ص ٢٠٤ وما بعدها) .

ومن أطرف ما عرض له من أبيات لحسان بن ثابت قالها في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم ، وبدأها – كعادة شعراء عصره – بالغزل ، ووصف ريق صاحبته بأنه كالخمر ، واسترسل فوصف هذه الخمر وصفا رائعا . وقد هاجمه

أعضاء الندوة التي عقدها ابن القارح في الجنة ، إذ كيف يذكر الخمر في قصيدة مدح بها الرسول ؟ ويدافع حسان عن نفسه — بلسان المعري — فيقول عن الرسول : « إنه كان أسْجَعَ خُلُقًا مما تظنون ، ولم أقل إلا خيرا ، ولم أذكر أني شربت خمرا ، ولا ركبت مما حظر أمرا ، وإنما وصفت ريق امرأة ، يجوز أن يكون حلالي ، ويمكن أن أقوله على الظن » . (٢٣٥) .

العناصر القصصية في رسالة الغفران

إذا حاولنا تطبيق أصول وقواعد الفن القصصي على « رسالة الغفران » وحكمنا عليها تبعا لتحقق هذه الأصول والقواعد ، فإننا نكون قد ظلمناها ظُلْمًا بينا ؛ لأنه حكم قائم على تجاهل التطور التاريخي الطبيعي للأشكال الفنية ، ولن نجد فنا أدبيا ، مهما استقرت أسسه ، ظلّ أسير قواعده القديمة مئات السنين ، ويمكن أن يقال إن في كل فن أدبي عناصر ثابتة وعناصر متغيرة حسب التطور الاجتماعي ، واختلاف الذوق الجمالي ، وإمكانات الاداء أو وسائل توصيل المادة الفنية إلى جمهورها . وما زلنا نعتبر قصص الشطار في الآداب الأوربية بمثابة الأساس للفن القصصي حتّى عصرنا هذا ، وفي محيط أدبنا العربي فإننا ننظر إلى « فن المقامة » الذي ازدهر أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن ، وحاول مبدعوه أحياء وتطوير محاولة الهمذاني والحريري ، ننظر إليه على أنه مشارك لا يمكن تجاهله أو الغض من دوره في تأسيس وتأصيل القصة العربية — كما عرفنا — على الرغم من أن قصص الشطار الأوربية والمقامات العربية ، لا تحقق بمقاييسنا الفنية المعاصرة كافة الشرائط المطلوبة ، وإنما يمكن أن يقال ، بشيء من التسامح ، إنها وَفَتْ بالكثير ، من التعبير عن المجتمع إلى رعاية عنصر التشويق ، وما إلى ذلك .

ورسالة الغفران — على الرغم من اهتماماتها اللغوية والأدبية والدينية ، وبُعدها عن الارتباط المباشر بمشكلات المجتمع ، تعتبر صورة ناضجة لفن

المقامة ، بل هي أكثر نضجا من المقامات التي كتبت في الفترة ذاتها ، ولا نبالغ إذا قلنا إنها — من حيث الشكل الفني — تقفز من مرحلتها التاريخية لتقف إلى جانب محاولة « المويلحي » في « حديث عيسى بن هشام » .

إن « الشكل الفني » هو أول ما يلفت النظر في « الغفران » ، وهو أول ما يُنْميها إلى فن القصة ، إذ تخضع لتصميم مدروس لا يخلو من دقة التقسيم وتنبه الحس لما تتطلبه كل مرحلة من مراحل هذا العمل الفني ، بدرجة تجعلنا نزعم أن أبا العلاء تعمد ذلك تعمدا ، وعلى سبيل الابتكار والأصالة ، لا الاتباع أو التقليد ، بل نزعم ما هو أكثر من ذلك ، فلو أن محاولته في « الغفران » أخذت — من الناحية الفنية — في موضع الاعتبار عند الطائفين حول الفن القصصي من أمثال الهمذاني والحريري لأصّلت وأرسلت قواعد شكل فني ناضج ، ولسبقت القصةُ العربيةُ القصةَ في الآداب الأخرى ؛ ذلك أن إضافة الحريري والهمذاني ظلت في حدود التعبير عن جو اجتماعي خاص ، على حين ظل الشكل الفني ساذجا وأسير تقليد لا يحيد عنه ، في الوقت الذي سبق فيه أبو العلاء بشكل فني محبوك وشائق وقابل للتطور .

إن « ابن القارح » يمثل « البطل » في هذا العمل الفني ، وهو بطل مستمر ، بل يمثل النَّفَسَ الممتد من البداية إلى النهاية ، وتصرفاته تبدو طبيعية في حدود موقفه وظروفه ، فهو في العالم الآخر ، أديب ، ومن ثم تحوم أمانيه حول لقاء الأدباء فيكون له ما يتمنى . ويمضي في رحلته حتى يرضيَ أشواقه إلى المعرفة والكشف ، ثم يعود إلى مكانه المعد له في الجنة . إن هذه الخاتمة الذكية التي أعانت على إكمال الدورة وجعل العمل الفني محبوكا ، أو مُشَكّلاً ، تذكرنا بمحاولة « المويلحي » حين بعث « الباشا » من قبره — في « حديث عيسى بن هشام » — كما رأينا — وراح يستعرض من خلال رؤيته قطاعات من المجتمع المصري ، ثم ، في زحمة حرصه على إبراز ملامح ومشكلات التطور ، نسي أن يعيد الباشا إلى قبره ، وظلت النهاية مفتوحة ، ومحل مؤاخذة النقاد .

ويفطن « المعري » إلى أن اعتماده على شخصية ابن القارح وحده سيجعل عمله يفقد الكثير من حيوية « التشخيص » ، ومن هنا يختار له مجموعة « ندامى الفردوس » لتكتمل دائرة الحديث ، وتختفي شخصية المؤلف وراء شخصيات أبطاله . وبنظرة سريعة إلى هذه الشخصيات سنجد بينها : المبرد وثعلب وسيبويه والكسائي ... وغيرهم . هل من حقنا أن نقول إنه تعمد اختيار شخصيات بعينها تكسب عمله طابعا مسرحيا لا بد منه لبث الحيوية في المشاهد والمواقف والحوار؟ فالمبرد وثعلب لا يلتقيان على رأي كما لا تلتقي البصرة والكوفة ، وبين سيبويه والكسائي موقف مشهود لم يُمتْ بموتهما [1] .

واختيار هذه الشخصيات المختلفة رأيا وسلوكا كان أحد عناصر «التشويق » الذي اهتم به ابو العلاء اهتماما خاصا ، وسلك إلى بثه في « الغفران » أكثر من طريق ، فهناك هذا الحوار الدائر بين الأقطاب المختلفين في الرأي . وهناك المشاجرات بين الشعراء كما حدث بين الأعشى والجعدي ، تغلب فيها الطبع الدنيوي فيضرب الجعدي صاحبه بكوز من الذهب! وكما حدث بين ابن القارح ورُؤْبَة في خاتمة المطاف . كما يلجأ إلى وصف الشيء بعكس ما يوصف به عادة ، فعوران قيس صاروا من أهل الحَوَر ، والوَزّ يؤدي أجمل الأصوات ، ورِضاب الحية أشهى من رِضاب حور الجنة ، وجواري الدنيا الشهيرات بقبح الخلقة يختلطن با لحور ويسلبن لب ابن القارح . ولم يبخل المعري– لإثارة الانتباه أو رعاية عنصر التشويق – بعقد مجالس الغناء والمنادمة على الشراب ، وخوض عوالم الجن والحيات ، بل ومقابلة آدم أبي البشر ومناقشته فيما نسب إليه ! بل وصف هوْل المحشر وما فيه من اضطراب وصخب ، وعارضه بمواقف الدنيا وما كان فيها من بضاعة فاسدة كالعملة الزائفة .

يبقى عنصران مهمان من عناصر البناء الفني للقصة ، وجدا لهما مكانا في « الغفران » :

---

(١) هو الخلاف المشهور عن : كنت أحسب لسع الزنبور أشد من لسع النحلة ، فإذا هو هي ، أو : فإذا هو إياها ! !

أولهما : الوصف النفسي للشخصيات ، أو تصوير عوالمها النفسية الداخلية ، وقد حظيت شخصية إبليس والحطيئة بأكبر نصيب ، فكل منهما لا يزال على طبعه الدنيوي يأكل الحسد قلبه ، على الرغم من أن أولهما في النار وثانيهما في أطراف الجنة .

ثانيهما : الحوار ، وقد أخذ حظه كاملا في « الغفران » ، بل هي في صميمها حوار مستمر تتخلله بعض فقرات من الوصف أو التحليل ، حوار ذكي يلتقي مع الشكل المحبوك في هندسته ودقته ، ولا يمضي استطرادا بغير هدف . ولعل هذا الامتداد في الحوار هو الذي أتاح لبعض الباحثين القول بوجود عنصر مسرحي في « الغفران » ولكن هذا العنصر يضل في ثنايا عناصر عديدة ــ أشرنا إليهـــا ــ تجعلها أكثر قربا لفن المقامـــة في تطوره ، بل تجعلهـــا أساسا له ولفـــن القصة مـــن ثم ، وفـــن القصة ــ بطبيعة حداثته ــ أكثر طواعية وتقبلا للأشكال المختلفة ، على حين استقرت أسس البناء المسرحي بدرجة لا تُعين على تقبل هذا العمل بين مقتنياته ، فضلا عن أن « الموضوع » ــ وهو سياحة غير محدودة في العالمَ الآخر ــ ليس من مجالات اهتمام المسرح قديما أو حديثا ، وتقبله بين الملاحم قد يبدو أكثر معقولية ، وهذا يجعله ــ في الوقت نفسه ــ أكثر تقربا من فن القصة ؛ إذ تعتبر الملاحم بمثابة البذور البدائية أو التاريخية للرواية والقصة .

الخيال في رسالة الغفران

يوجه العقاد اهتماما خاصا إلى دور الخيال في « الغفران » ، فيقول : « والصواب في أمر هذه الرسالة أنها كتاب أدب وتاريخ ، وثمرة من ثمار الدرس والاطلاع وليست بالبدعة الفنية ، ولا بالتخيل المبتكر » ، ويذكر ــ لتأييد رأيه ــ أن المعري لم يكن من ذوي الخيال الواسع ، بل لم يكن يحب أن يشتهر بأنه منذوي الخيال ، إذ كان يراه منافيا للصدق ، مخالفا للأمانة في القول ،

ولهذا وقف في شعره موقف الناقد واللغوي ، أكثر منه صاحب الخيال المحلق والوهم العريض ، ووقفت « رسالة الغفران » في حدود معارفه المكتسبة ، ولم تتجاوزها إلى التحليق في عالم الخيال [1] .

ويزداد رأي العقاد وضوحا حين يقول : « ومن القصد في الحكم أن نقول هنا : إن الغفران لم تخل من آثار الخيال ، ولم تعطل كل العطل من حلية الشاعرية وهذا من البديهيات ، فأقل ما في الأمر أنه رجل كفيف ، نشأ على أن يستعين بالتصور الوهمي على إدراك الصور المرئية ، فلا بد له من قدر من التخيل تكسبه إياه المعالجة ، إن لم يكن قد طبع عليه طبعا ، وأنه مارس الشعر والتوصيف ، ولم تخل الممارسة من فائدتها في تنمية الملكات وإذكاء الخواطر ، وأنه يتحدث عن أمور يختلف تصورها باختلاف متصوريها ؛ لأنها من الغيبيات التي لم تسمعها أذن ولم يلم بها نظر ، فسبيله — سواء أراده أو لم يرده — أن يمزج بالوصف شيئا من هواجس نفسه ، ويغشيه بمسحة من صبغة فكره ، فيكون له فضل فوق فضل النقل والرواية ، وهذا ما صنعه المعري في هذه الرسالة » .

ولا نشك في أن العقاد قسا على المعري ، فاكتشاف الرحلة إلى العالم الآخر — كموضوع — يدل على خيال طليق ، ولا يعنينا هنا أن المعري كان يحب أولا يحب أن يوصف بالخيال ، فلا شأن لما يحبه في الحكم على نتاجه الفني ؛ و « الغفران » بدعة فنية وتخيل مبتكر بالنسبة لعصرها لا بالقياس إلى عصر العقاد ، وتشكيل المادة يقوم على تصميم دقيق عمل فيه الخيال وهيأ له ، وهذا التوازن الرائع بين الشكل والمضمون يدل على قدرة عالية على الضبط ، لا على فتور الخيال أو ضحالته .

وحين ننتهي إلى التفاصيل ، فإننا لن نهمل الإشارة إلى المواقف الحوارية ، فليس الخيال وَهْماً ، وليست الصورة الملفقة أو المبتكرة هي وحدها التي تنتمي إلى عالم الخيال ، وربما كان رسم الشخصيات من الداخل ، وإدارة الحوار

---

(١) انظر المقال الخاص عن أبي العلاء في : ساعات بين الكتب .

دالا على طبائعها ، يحتاج إلى جهد في التحليل والتركيب ، والتحليل من أعمال الذهن غالبا ، والتركيب من عمل الخيال دائما ، أو ابتداء .

ولن نذكر في مجال الأوصاف المتخيلة ما كتب عن شجر الجنة وأنهارها وخمرها وعسلها وأسماكها ، فأوصاف هذه الأشياء منثورة في كتب المتصوفة والمفسرين وبخاصة المتأخرين ، وهي أيضا أوصاف تغلب فيها الصنعة اللغوية ، ولكننا نشير بصفة خاصة إلى مشهد القيان المغنيات من أوز الجنة ، وإلى وصفه للطاووس الذي أعجب به ، يعجب بعضهم مشويا ، فيقدم إليه كما اشتهى في الحال ، ثم يعود طاووسا كما كان ، ووصفه (لنعيم) أو جنة الأسد والذئب وكيف يزاول كل منهما أعماله الغريزية فيصطاد مئات الحملان والغزلان ، يرضي شهيته كأتم ما يكون الرضا ، ثم تعود الغزلان والحملان كما كانت ! وهو حين يطحن قمح الجنة فإنه يطحنه بأرحاء من دُرٍّ وعسجد ، تديرها الحور العين !

فإذا ما انتهى إلى أطراف الجنة ، وأطل على جنة العفاريت المؤمنين ، ومضى مع أبي هَدْرَش والخَيْتَعُور في مغامراته قبل التوبة ، وتعرض لإغواء الحيّة الغانية ، فهنا نجد صنعة الخيال وقدرة التصور في تمامها .

إن آراء المعري في النقد واللغة والعقيدة من حقها أن تشغل الدارسين ، ومن حقها أن تستأثر بانتباه مفكر كالعقاد قريب الطبيعة من أبي العلاء ، ولكن « الغفران » تُظلم كثيرا حين يُنظر إليها في حدود ما اشتملت عليه من أفكار ، وتُعزل عزلا مصطنعا عن آثار أدبية — لمؤلفين آخرين — حاولوا ارتياد العالم الآخر ، ولم يكونوا أكثر توفيقا من المعري ، كابن شهيد الاندلسي ، أو حاولوا الإفادة من « التكنيك » في اختيار الرواية واللعب باللغة ، وإحياء غريبها كما فعل الهمذاني والحريري .

وروح التسامح ظاهرة واضحة في « الغفران » ، ولا نعني بها تسامح الشخصيات التي صورها وأنطقها فحسب ، وإنما تسامح المعري نفسه . يبدو ذلك في تواضعه الشديد ، الذي توحي به جُمَلُه الاعتراضية الدعائية لابن القارح ، وهي تكاد تتصدر كل فقرة تقريبا ، كما يذكر أكثر من مرة أنه لم يكتب الشروح والتعليقات على رسالته لينتفع بها ابن القارح ، لأنه يعرفها وإنما هي للمبتدئين من التلاميذ !

بل إن أبا العلاء قد سمح بذبح الحيوان في الجنة ، وقد سبق أن رأينا أحدهم يشتهي الطاووس مشويا ، فيقدم إليه كما اشتهاه ، ثم يعود الطاووس كما كان وأكثر من ذلك ، فإنه يعدد ويطيل في ذكر أنواع الحيوان التي أوْلَم بها ابن القارح للشعراء في الجنة ، فهناك الجداء والحمام والدجاج والبقر والإبل ، «فارتفع رغاء العُكَر ، ويَعَار المعز ، وثُؤَاج الضأن ، وصياح الديكة ، لعيان المُدية . وذلك كله — بحمد الله — لا ألم فيه وإنما هو جِد مثل اللعب ، فلا إله إلا الله الذي ابتدع خلقه من غير رويّه ، وصوره بلا مثال » . (ص ٢٧٠) . حقا إن السماح بالذبح قد ارتبط بالجنة — التي سمَحَ فيها بأشياء كثيرة حظرها على نفسه — ولكن الإطالة نفسها لا تخلو من مغزى ، فضلا عن أنه كانت لديه مندوحة عن وصف مشهد الذبح دون أن يتأثر الموقف في مجموعه .

بل لعلنا نفاجأ — وفي صميم رده على ابن القارح (ص ٥٠٠) — بأنه يهنيء صاحبه بزواج يوشك أن يتم ، رغم تقدمه في السن « وقد تحدث بعض طلاب الأدب أنه — أدام الله تزيين المحافل بحضوره — ذكر التزويج يريد الخدمة ، فسرني ذلك ؛ لأنه دل على إقامة بالوطن ، وفي قربه الفرحة لذوي الفطن » . ويجب أن ننظر إلى ذلك كله في إطار من تسامحه الكبير والغامر الواضح في « الغفران » وهو ظاهر في معاملته للشعراء والأدباء أصحاب التفريط .

ولا نشك في أن هذا التسامح كان وراء ميله إلى الفكاهة في « الغفران » ،

ويمكن النظر إلى التقدم في السن كسبب من أسبـــاب هذا الميل إلى التسامـــح والفكاهة والسخرية غير الجارحة . وفي « الغفران » مشاهد كثيرة تدل على ملكة صافية متمكنة وروح طلق بريء من جمود أصحاب الدعوات وبرودة لغتهم .

ولعلنا ما نزال نذكر المشادة الأدبية التي وقعت بين الجعدي والأعشى ، وكيف تطورت إلى عراك صريح ، وثب فيه الجعدي على الأعشى وضربه بكوز من ذهب (ص ٢٣١) ، ويكتمل الموقف الفكه عن معركة في الجنة يتدخل ابن القارح للإصلاح بين الندماء فيقول : يجوز أن يُحذر من مَلَكٍ يعبر فيرى هذا المجلس فيرفع حديثه إلى الجبار الاعظم ، فلا يجر ذلك إلاّ إلى ما تكرهان». (ص ٢٣٣)

وحين يعجب القوم بأصوات قيان من الحور العين يفكرون في اقتسامهن ، ولكن حين يعرفون أنهن حولن عن خلق الأوز يقول لبيد بن ربيعة : « إن أخذ أبو ليلى قينَةً ، وأخذ غيره مثلها ، أليس ينتشر خبرها في الجنة ، فلا يؤمن أن يُسمّى فاعلو ذلك أزواج الأوز ؟ فتضرب الجماعة عن اقتسام أولئك القيان » (ص ٢٣٤) .

وتمتزج السخرية والفكاهة بالمرارة حين يصور الحطيئة ، إنه يضعه في أقصى الجنة بعد الأسد الذي حقق دعوة الرسول ، والذئب الذي كلم الأسلمي أو فهم عنه ، وعلى خطوات من وادي الحيات ، ووادي الجن. أما بيته فهو في أقصى الجنة ، كأنه حَفْش أمَةٍ راعية ، أما الحطيئة نفسه فليس عليه نور سكان الجنة ، وعنده شجرة قميئة ثمرها ليس بزاكٍ ، وحين يناقشه ابن القارح في حاله يغلبه طبعه الهجّاء المتحامل ، فلا يحمد الله على النجاة من النار ، وإن كان في أدنى درجات الجنة ، وإنما يقول : والله ما وصلت إليه إلا بعد هياط ومياط ، وعَرَق من شقاء ، وشفاعة من قريش وددت أنها لم تكن ! وحين يسأله عن سبب الشفاعة له ، يذكر أنه شُفع له لصدقه ! ولكنه صدقٌ الكَذِبُ خيرٌ منه أو هو صدق لا يثاب صاحبه عليه .. ذلك أنه لم يصدق إلا في قوله :

أبتْ شفتايَ اليوم إلا تكلُّمـــا بهجْوٍ ، فلا أدري لمن أنا قائلهْ

أرى لي وجها شوّهَ اللهُ خلقَــهُ   فقُبِّحَ من وجه وقُبِّحَ حامِلُهْ !

وكما لا يتنازل الحطيئة عن سوء ظنه بالناس ، حتى وهو في الجنة ، لا يكف إبليس عن محاولات الإغواء والإيقاع بالبشر ، حتى وهو يعاني العذاب في قعر جهنم ، بل إنه يحاول الإيقاع بملائكة العذاب أنفسهم ، ويغريهــم بالخروج على أوامر خالقهم . إن إبليس يوجه إلى ابن القارح سؤالا بريء المظهر ولكنْ إلى أين تقوده الإجابة ؟ يقول إن الخمر حرمت عليكم في الدنيا وأُحلت لكم في الآخرة ، فهل يفعل أهلُ الجنة بالولدان المخلدين فعل أهل القريات ؟ (يعني قوم لوط) فيكتفي ابن القارح بلعنه وتذكيره بأن في الجنة أزواجا مطهرة ! ! وبعد أربعين صفحة (ص ٣٤٩) من المناقشة بين ابن القارح وشعراء النــار يضيق به إبليس مرة اخرى ، فيحاول الإيقاع به من طريق آخر ، فيتجه إلى الزبانية قائلا : ما رأيت أعجز منكم إخوانَ مالك ! فيقولون : كيف زعمت ذلك يا أبا مُرّة ؟ فيقول ، ألا تسمعون هذا المتكلم بما لا يعنيه ؟ قد شغلكم وشغل غيركم عما هو فيه ، فلو أن فيكم صاحب نَحِيزَةٍ قوية ، لوثب وثبة حتى يلحق به فيجذبه إلى سقر !

ولا يكف المعري عن قلب المقاييس الدنيوية مرة ، وترسيخ الطبع الغلاّب مرة أخرى ، حتى يجعل للحيات واديا في الجنــة ، بل يجعلهن من الحسان ، يتعرضْنَ لابن القارح بالإغراء ، ولكن طبعه الدنيوي ينفر به عنهن ، فيفر أو يوشك وهو يقول : لقد ضيّق الله على مراشِفَ الحُور الحِسان ، إن رضيتُ بترشُّف هذه الحية ! (ص ٣٧٢) .

وإذا كنا نربط بين مَلَكَةِ التفكه والسخرية وبين التسامح والتقدم في السن فإن العقاد يجعل السخرية عند المعري نابعة من موقف الرفض والتشاؤم ؛ لأن السخرية تنبع من الاستخفاف بالشيء ، والاستهانة بقيمته ، والنفاذ من طِلائه إلى حقيقته . ونحن نشير إلى أن السخرية ليست الطابع العام في أدب المعري ، أي أنها لم تلازم تشاؤمه ورفضه الدائم ، ولا يعني هذا رفض تفسير العقاد بقدر ما

يعني أن الظاهرة الواحدة يمكن أن تكون ، بل غالبا ماتكون نتيجة أسباب عديدة .

ويقف أنيس المقدسي وقفة طويلة عند جانب السخرية في «الغفران» ويذكر أن إرادة التفكه هي التي تمثل الفاصل الحق بين الكوميديا الإلهية لدانتي ، ورسالة الغفران للمعري ، فمع أن الشبه بينهما ظاهر ، من اهتمام بالرحلة في العالم الآخر فبينهما اختلاف أيضا ، فليس في رحلة دانتي أية نزعة للتفكه والهزال والمرح .

ولقد أشرنا في الأسطر السابقة إلى وسيلته في بث سخرياته وفكاهاته . فهو يقلب المقاييس الدنيوية حيث نتوقع ثبات قوانينها ، ومرة أخرى يرسّخ طبائع الدنيا ، فيبدو الطبع غريبا في غير بيئته ... تنتفض الحية فتصير حسناء تغري ، وتدعو ابن القارح لترشف رِضابها ! وإذ تنقلب الصورة هنا لا يجاريها ابن القارح ، ويظل في حدود تجربته الدنيوية ، فيهمس لنفسه : كيف أركن إلى حية ! وقد تكرر الموقف الملفّق من طبائع الدنيا والآخرة حين تحول الأوز المغني إلى حوريات ، ولكن أهل الجنة من الأدباء احجموا عن التزوج بهن خوفا من السخرية بهم — على عادة الدنيا — بأن يشار إليهم بأنهم أزواج الأوز .. والفكاهة هنا صافية ، وراقية . ونعني بصفائها خلوها من القسوة والسخرية من الضعف البشري وإن صدقت في تصويره، ونعني برقيها اعتمادها على «الموقف» و « الصورة » ، لا التلاعب بالألفاظ الذي يتسم عادة بالسطحية ، ومحصول أبي العلاء من اللغة كان يغريه بذلك ، ولكنه انتهى إلى شكل فني محبوك ، وأسلوب تصويري متقن، كانا وراء كل ما في «رسالة الغفران» من ألوان النضج الفني ، الذي ضمن لها البقاء والانتشار .

الفصل الثاني: الروافد النقدية

أولا : جهود الرواة واللغويين في النقد الأدبي

يمثل الرواة واللغويون — بالنسبة للنقد الأدبي — الصورة الأولى المبسطة للناقد وللنقد أيضا . وليس هذا غضا من قيمة الدور الخطير الذي قاموا بــه ، وسنتعرف على أهم ملامحه كما سنرى أهميته وخطورته ، ولكنه يظل محدودا بالدور التاريخي أو المرحلة التي وجد فيها ، ويظل جزئيا يحتاج إلى الناقد ذي العقلية البنائية القادرة على النظر الكلي في الأعمال الأدبية ، ولم يكن هؤلاء الرواة أو أولئك اللغويون مهيئين للقيام بهذا الدور البنائي ؛ لأن النقد الأدبي لم يكن أهم ما يشغلهم ، فهم يلقون بالأحكام والنظرات التحليلية جوابا على سؤال غالبا ، أو تفسيراً لخبر أو إشارة وردت في قصيدة مثلا ، أو شرحا للفظ غريب يجـــد من الشعر شاهدا عليه . . . وهكذا .

ويمكن أن نجمل جهود الرواة واللغويين في النقد الأدبي في ثلاثة مجالات :

الأول : الأسلوب العلمي الذي اتبع في جمع اللغة والشعر .

ولقد عرفنا — في تعرضنا لخطوات الموقف النقدي — أن توثيق النص الأدبي

أي التأكد من صحة نسبته واكتمال صورته ، خطوة أولى وأساسية في سبيل الوصول إلى نتائج فنية سليمة من خلال التحليل النقدي ؛ لأننا لو خلطنا بين قصائد شاعرين ، أو حللنا عملا فنيا ناقصا فستنتهي المحاولة إلى نتائج خاطئة أو قاصرة ، فكل مابني على خطأ هو خطأ ، ومن ثم فقد قام الرواة واللغويون بهذه الخطوة الأولى والأساسية ، وصانوا تراثنا اللغوي والأدبي من الضياع والتداخل ، وذلك حين نقلوه من مرحلة المشافهة والاختزان في الذاكرة إلى مرحلة التسجيل والتدوين . فعلى الرغم من القول بأن الكتابة كانت معروفة في العصر الجاهلي ، وأن بعض القبائل وبعض الشعراء احتفظوا بمدوّنات شعرية ، فإن الرأي الغالب أن القدر الأكبر من الشعر الجاهلي والإسلامي إلى بداية عصر التدوين — أواخر القرن الهجري الأول — ظل محفوظا في الصدور ، وأن الانتقال من دور النقل والتلقين الشفاهي إلى مرحلة الكتابة تَمّ بإغراء التقليد للذين جمعوا ودونوا الأحاديث النبوية الشريفة ، بل يذكر الباحثون أن تدوين الشعر لم يكن مقصودا في باديء الأمر ، وأنه جُمع ودُوِّن من خلال الاهتمام برواية وتدوين الأحاديث النبوية ، والاهتمام بتفسير بعض آيات القرآن الكريم ، وكتابة السير والمغازي التي أعتبرت الصورة الأولية لاهتمام العرب بعلم التاريخ .

وقد ظهرت ملامح هذا التقليد لرواة الحديث في الحرص على إيراد السند في رواية الشعر أو الخبر أو الحكم النقدي ، وسنجد ذلك واضحا في كتابات اللغويين دائما ، وفي كتابات النقاد المتأثرين بهم ، مثل ابن سلام الجمحي ، واستمر ذلك ملازما للكتب التي تعني بجمع الشعر والأخبار والأحكام النقدية التي تدور حولهما ، مثل « الأغاني » ، وغيره ، ووضعوا ترتيبا ودرجات للثقة بطريقة النقل ، مثلما فعل المحدِّثون ، فقالوا : « أملى علينا » أرفع من « سمعت » و «سمعت» أعلى من «حدثني» و «حدثني» خير من «أخبرني». كما جعلوا اللغة درجات في الفصاحة ، وكذلك جعلوا الرواة درجات في الثقة بما ينقلون ، فلغة القرآن أفصح اللغات واللهجات ، والكلمة المنتشرة بين قبائل عديدة أفصح من الأقل

انتشارا . أما رواة اللغة والشعر فقد اتبعوا في النقل عنهم ما اتبعه المحدِّثون في الجَرْح والتعديل ، أي الحكم بسحب الثقة أو الاطمئنان إلى الرواية . ويحسن أن نشير هنا إلى أنه قبل الراوية المختص بالرواية كان الشعراء أنفسهم ينهضون بهذا العبء من خلال تلمذة الشاعر على شاعر آخر هُوَله بمثابة الأستاذ ، فكان يروي أشعار هذا الشاعر ، وقد كان زهير تلميذا وراوية لأوس بن حجر ، وفي العصر الإسلامي ومع نمو التركيب الثقافي صار الشاعر يروي الشعر والأخبار أيضا ، وقد كان الطرماح والكميت وذو الرمة وغيرهم شعراء رواة للشعر واللغة والأخبار ، فلما صارت الرواية علما قائما بذاته ، وقدرة لا يحذقها كل شاعر ، وإنما تحتاج إلى الموهبة والتخصص ، بدأ الشك يتسرب إلى بعض الرواة شأن كل عمل ، يوجد بين القائمين به الأمين غاية الأمانة ، والحريص على الشهرة والانتشار دون أن يراعي قواعد العلم وأصول الحرفة بكل الأمانة المطلوبة .

وهكذا عُرف الرواة الثقات ، والرواة الذين يتدخلون في الرواية بإصلاح بعض الشعر لكي يصير معناه أو لفظه أكثر جودة . وينقل ثعلب خبرا له مغزاه المهم : « قال ابن مقبل : إني لأرسل البيوت عوجا فتأتي الرواة بها قد أقامتها [1] » ، ولم يكن الرواة – أو بعضهم – في هذا الصنيع يرون أنهم يفسدون الشعر أو يخالفون الأمانة العلمية الواجب توافرها في الراوية . وهذا الخبر له دلالة واضحة على ذلك ، وهو مروي عن الأصمعي ، الراوية الثقة ، قال : « قرأت على خلف شعر جرير ، فلما بلغت قوله :

فيالك يوما خيرُه قبل شرِّه   تغيّب واشيه وأقصر عاذلُهْ

فقال خلف : ويله ، وما ينفعه خير يئول إلى شر ؟ فقال الأصمعي : هكذا قرأته على أبي عمرو ، فقال : صدقت ، وكذا قاله جرير ، وكان قليل التنقيح مشرد الألفاظ ، وما كان أبو عمرو ليقرئك إلاّ كما سمع . فقال

(١) مجالس ثعلب : ج ٢ ص ٤١٣ .

الأصمعي : فكيف كان يجب أن يقول ؟ قال : الأجود له لو قال : فيا لك يوما خيره دون شره . فاروه هكذا ، فقد كانت الرواة قديما تصلح من أشعار القدماء . فقال له الأصمعي : والله لا أرويه بعد هذا إلا هكذا [١] » .

ويمكن اعتبار هذا النوع من التنقيح مسئولا عن بعض الخلافات النحوية والحكم بالشذوذ أو الخطأ . فحين قال امرؤ القيس :

فاليومَ أشربْ غيرَ مُستحقبٍ إثْماً من الله ولا واغـــــلِ

قالوا : قد حذف الشاعر الإعراب ، وليس بالحسن . وذهبوا إلى أنه يريد « أشربُ » فحذف الضمة ، ولذلك غيروه ، فجعله بعضهم « فاليوم فاشرب » بصيغة الأمر ! ! [٢] .

ويبدو أن هذا الفريق من الرواة ، الذي أباح لنفسه تصحيح بعض ألفاظ الشعر ، نظر إلى هذا العمل نظرتنا إلى الخطأ المطبعي أو فلتات اللسان في عصرنا ، لا نجد حرجا ، بل ربما وجد بعضنا من واجبه تصحيح العبارة المنحرفة ما دام الأمر يتعلق بلفظ مفرد أو جملة قصيرة ، وليس في جوهر الفكرة أو العبارات المتتابعة. ومهما يكن من أمر فإن الوضع والتحريف في الشعر ظل محدودا جدا ، وهو في القصص والأخبار أيسر وأكثر سهولة ، ومع هذا فإن الرواة العلماء الثقاة هم الأساس ، وقد أنتشروا في الأمصار المزدهرة بالعلم والأدب أواخر القرن الأول الهجري وأوائل الثاني . فمن أقدمهم : أبو عمرو بن العلاء (ت ١٥٤ هـ) وحماد الراوية (ت ١٥٦) وتبعهما من تلاميذهما كثير من الرواة ، أشهرهم : المفضل والأصمعي وخلف الاحمر وأبو عبيدة ، وأبو عمرو الشيباني . وأخذ عن هؤلاء من تلاهم : ابن الأعرابي ومحمد بن حبيب وأبو حاتم السجستاني ، ومضى الأمر على ذلك حتى في عصر التدوين [٣] ، وسنجد

---

(١) الموشح : ص ١٩٩ وانظر : مصادر الشعر الجاهلي : ص ٢٤٢ وتعليقاته عليه .
(٢) مصادر الشعر الجاهلي : ص ٢٤٣ .
(٣) السابق : ص ٢٥٢ .

الأصفهاني – في الأغاني – يذكر سلسلة الرواة ممتدة إلى عصره . أما كتاب « طبقات فحول الشعراء » فإنه أول أثر نقدي مكتوب يسجل دور الرواة ، ويوثق أهل الثقة منهم ، ويروي عنهم ، وينقل أحكامهم النقدية ورواياتهم الشعرية . . وهذا ما يؤكد ما أشرنا إليه من ضرورة التوثيق وخطره .

الثاني : المختارات الشعرية

وقد بدأ الرواة واللغويون أنفسهم بهذا العمل ، وهو من صميم عمل الناقد ، لأن الاختيار يعني التمييز والتفضيل لهذه النصوص المختارة دون غيرها ، فهذا العمل بدوره قائم على الإدراك لفنية هذا الشعر ومِنْ ثَمَّ إيثاره ، فضلا عن الثقة بصحته .

والمختارات في الشعر القديم كثيرة ، ممتدة عبر خمسة قرون ، أشهر هذه **المختارات** : « المعلقات » و « المفضليات » و « الأصمعيات » و « جمهرة أشعار العرب لأبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي » ، و « مختارات شعراء العرب » لأبي السعادات ابن الشجرى . وهذه المختارات قام بها الرواة واللغويون ، وهي اللبنة الأولى في صرح الاختيار النقدي ، الذي ما زال مستمرا إلى اليوم ، ويبدو أن الاختيار يقوم بدور التمهيد للتحولات الفكرية والفنية الكبرى ، إذ يعتمد على « التصفية » و « الاستصفاء » فيتجاهل العادي ويستصفي العناصر القوية القابلة للاستمرار ، ومختارات البارودي من الشعر القديم ، وبخاصة العباسي ، كانت بداية النهضة الحديثة في الشعر العربي ، الذي تحرك في قفزة واحدة قوية بفضل هذه المختارات ليتأثر خطى عصر القوة : العباسي وما سبقه ، رافضا تقليد العصور الأكثر قربا وانتشارا بين الناس ، مثل العصر المملوكي وما سبقه ، وما تزال المختارات تقوم بدورها ، نذكر منها « ديوان الشعر العربي » لعلي أحمد سعيد .

و « المعلقات » هي أقدم المختارات التي تناهت إلينا ، وتعتبر مصدرا من مصادر الشعر الجاهلي ، وقد سبق أن عرفنا شيئا عنها ، ويقال إن أول من رواها

مجموعة في ديوان خاص بها حماد الراوية ، وهي عنده سبع : لأمرىء القيس وزهير وطرفة ولبيد وعمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة وعنترة ، وقد سماها صاحب « جمهرة أشعار العرب » : المعلقات أو السموط ، وأصحابها عنده : امرؤ القيس وزهير والنابغة والأعشى ولبيد وعمرو بن كلثوم وطرفة . ويضيف ابن رشيق معلقا على هذا التحديد : « وقال المفضل : من زعم أن في السبع التي تسمى السِّمْط لأحد غير هؤلاء فقد أبطل . فأسقط من أصحاب المعلقات عنترة والحارث بن حلزة ، وأثبت الأعشى والنابغة [1] » . على أن صاحب الجمهرة أضاف عنترة إلى أصحاب المُجَمْهَرات ، وتجاهل الحارث. وكما نرى فالاختلاف قائم على معنى التعليق ، ومكانه ، وعصره ، وعلى راويتها ، وعلى عدد وأسماء أصحاب هذه المعلقات ، ومع ذلك فقد عُني الشراح بهذه المجموعة ، فشرحوها مرارا ، وأشهر هذه الشروح شرح الزوزني (ت ٤٨٦ هـ) ثم شرح التبريزي (ت ٥٠٢ هـ) ، وقد اهتم بدوي طبانة بموضوع المعلقات ، ووضع كتابه « معلقات العرب » محاولا تثبيت النصوص ، وتعقب الروايات والأقوال ، ثم شرحها وتحليل إشاراتها المختلفة ودلالاتها الفنية والاجتماعية واللغوية .

وتأتي « المفضليات » في مكان الصدارة بين المختارات التي صنعت في فترة مبكرة ، ويوصف المُفَضّل الضّبّي (الكوفي المولد — ت حوالي ١٧٥ هـ تقريبا) بأنه أوثق من روى شعر الأوائل ، وهو صاحب « المفضليات » المنسوبة إليه ، وهي أشعار مختارة أفردها بذوقه الخاص ، لتكون عونا له في تعليم المهدي ولي عهد المنصور. وكان الضبي محدثا قارئا للقرآن ، وقد أخذ عنه الكثير من المشاهير ، ويمكن اعتباره صاحب أول محاولة لتسجيل المختارات الشعرية ، إذ دوّن مائة وثلاثين قصيدة أو مقطوعة ، وإن كان هناك من يرى أنها جميعا ، أو أن أكثرها ليس من اختياره [2] .

---

(١) العمدة : جـ ١ ص ٩٦ .

(٢) على اختلاف في العدد . انظر مقدمة المحققين .

ـ « المفضليات » تمضي عبر عصور الأدب الثلاثة الأولى : العصر الجاهلي وصدر الإسلام الذي شهد المخضرمين ، والعصر الأموي أو ما يسمى بالعصر الإسلامي . ولم تفرق بين شاعر مشهور وآخر مغمور ، إذ آثرتهم لجودة مااختير لهم ، بصرف النظر عن حظهم من الشهرة . وشعراء المفضليات سبع وستون شاعرا ، منهم سبع وأربعون جاهليا ، وفي هذا إشارة إلى مركز الثقل في ثقافة الضبي وذوقه ومجال اهتمامه .

وقد شرحت المفضليات أكثر من مرة ، وأشهر شراحها ابن الأنباري (ت ٣٠٥ هـ) وابن النحاس (ت ٣٣٨ هـ) والمرزوقي (ت ٤٢١ هـ) والتبريزي (٥٠٢ هـ) والمفضليات تمثل الاختيار الانطباعي المرتجل ، المرتكز على الثقة في صحة النص أولا ، ثم في تمثيله للذوق العربي القديم ، ولهذا توقف الاختيار عند شعراء العصر الأموي ، أي أن المفضل تجاهل معاصريه . وهو في عنايتـــه بهذين الجانبين لم يخضع المادة الشعرية التي آثرها لأي نوع من النظام أو الترتيب ، فلا هي مرتبة حسب تدرج الشعراء التاريخي ، أو حسب التسلسل الهجائي لأسماء الشعراء أو قوافي القصائد ، ولا هي مقسمة حسب الغرض الشعري ، بل إنه لا يستكمل النماذج المختارة للشاعر الواحد في مكان واحد ، فربما ذُكر أكثر من مرة في أكثر من مكان ، مثل متمم بن نويرة ، والمرار بن منقذ ، وذي الإصبع العدواني ، وربيعة بن مقروم .

وإذا كنا نتسامح مع المفضل في عدم الترتيب التاريخي ، وبخاصة في العصر الجاهلي الذي يصعب فيه الضبط بين المتعاصرين ، فإننا لا نستطيع أن نتجاهل تفريق الشعر للشاعر الواحد في أكثر من موضع ، وإيراده الشعر غير منسوب أحيانا ، وهو الراوية المحقق ، فقد اختار لرجل من عبد القيس حليف لبني شيبان ، ولامرأة من بني حنيفة ، دون تعيين !! وإن كان هذا يعني بدوره أن الإعجاب بالفن غاب إحساسه بضرورة إسناد الشعر إلى صاحبه .

ونذكر — تقديرا لقيمة المفضليات — قول شوقي ضيف : ولو لم يصلنا

من الشعر الجاهلي سوى هذه المجموعة الموثقة لأمكن وصف تقاليده وصفا دقيقا فقد مثلت جوانب الحياة الجاهلية ودارت مع الأيام والأحداث وعلاقات القبائل بعضها ببعض ، وبملوك الحيرة والغساسنة ، وانطبعت في كثير منها البيئة الجغرافية . وقد جاء فيها غير قليل من الكلمات المندثرة التي لم ترد في المعاجم اللغوية على كثرة ما أثبتت من الألفاظ المهجورة ، مما يرفع الثقة بها ويؤكدها (١) .

وتلحق « الأصْمَعِيّات » بسابقتها ، من حيث جودة الاختيار والثقة بالرواية ، وحسن التمثيل للعصور الأدبية ، والاهتمام بشعراء الجاهلية أكثر من غيرهم :

أما الأصمعي فهو أقرب اللغويين والرواة إلى روح الأديب وذوق الناقد ، وقد قرأنا أخبارا ونقدات عديدة في الأغاني وغيره منسوبة إليه ، وهو بصري المولد ، عاش أزهى فترات جمع النصوص وتدوينها (١١٢ — ٢١٦ هـ) فكان نصيبنا منه مختاراته الشعرية المنسوبة إليه ، وعددا من التلاميذ أصحاب الفضل على الرواية والنقد أيضا ، مثل أبي حاتم السجستاني وأبي الفضل الرياشي . وتبالغ الروايات التي تنوِّه بقدرة حافظته ، حتى تروى عنه أنه كان يحفظ عشرة آلاف أرجوزة ، أو أكثر من ذلك .

وكان الأصمعي معلم الرشيد وأحد جلسائه ، وعاش إلى عصر المأمون ، ولكنه كان قد هرم وعاد إلى مسقط رأسه فلم يحضر ندوات الخليفة ، فكان المأمون يجمع المسائل ويرسلها إليه ، ليرى فيها رأيه .

وقد اشتملت مناظراته في مجلس الرشيد على الكثير من الآراء النقدية السديدة ، وبخاصة ما يتعلق منها بتفسير الشعر وشرحه . من ذلك ما يروى أنه كان في مجلس الرشيد ، فسأل عن معنى قول الراعي :

---

(١) العصر الجاهلي : ص ١٧٧ ، ١٧٨ .

قتلوا ابنَ عفانَ الخليفةَ مُحْرِمــاً
ودعا فلم أر مثلَــه مخــــــذولاَ

فقال الكسائي : أحرم بالحج . ورفَض الأصمعي أن يكون هذا هو المراد كما رفض أن تكون « أحرم » هنا بمعنى : دخل في شهر حرام ، ثم ذكر بيتا لعديّ بنِ زيد ، وهو :

قتلوا كسرى بليل محرمـــــــا فتولى لم يمتـــع بكفـــــن

وسأل الكسائي : فأي إحرام لكسرى ؟ . فلما عجز عن الجواب . قال الأصمعي : كل من لم يأتِ شيئا يوجب عليه عقوبة فهو مُحْرِم ، فقوله : محرما ، يعني في حرمة الإسلام ، وقوله : محرما في كسرى ، يعني حرمة العهد الذي كان له في عنق أصحابه .

وقد أعجب الرشيد بقول الأصمعي ، حتى قال له : ما تطاق في الشعر يا أصمعي[1] .

و « الأصمعيات » تشتمل على اثنتين وتسعين قصيدة ، موزعة على واحد وسبعين شاعرا ، منهم أربعون جاهليون . وقصائدها لم تخضع لترتيب مثـــل سابقتها ، وإن كانت أقرب إلى النظام من المفضليات ، ففي الأصمعيات قد تتوالى قصائد الشاعر ، مثل ما اختير للشاعر خفاف بن نُدبة ، وهي الأصمعيات رقم ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ على حين نجد قصيدتي دريد بن الصمة برقم ٢٨ ، ٣٩ ، وقصائد عمر بن معد كرب برقم ٣٤ ، ٦١ ، ٦٢ ، فهذا يعني أن محاولـــة الترتيب تحت اعتبارٍ ما لم تكن واردة عند هؤلاء الرواد الأوائل .

وحين نصل إلى « جمهرة أشعار العرب » سنواجه بعض الغموض حول جامعها ، أبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي ، وينسحب هذا الغمـــوض ليشمل عصره ، وتختلف الأقوال في ذلك اختلافا بعيدا ، فيجعله البعض من

---

(١) مناهج التأليف عند العلماء العرب – ص ١٣٧ والمراجع المبينة بها .

أدباء منتصف القرن الثاني ، ويصل به بعض آخر إلى القرن الخامس ، استنتاجا من أسماء الكتب والمؤلفين الذين نقل عنهم [1] . ويبدو أن « جمهرة أشعار العرب » ترجع إلى فترة متأخرة نسبيا ؛ ذلك لأن أبا زيد روى عن الأصمعي عبر جيلين متتاليين ، يمثلهما المقنع وأبوه ، وقد توفي الأصمعي سنة ٢١٦ ﻫ ويلزم أن نضيف نصف قرن تقريبا لنتمكن من تحديد الفترة التي وضعت فيها هذه المختارات [2] . وإذا تأملنا منهج الجمهرة سنجد أنه يرجع إلى فترة أكثر نضجا من تلك التي شهدت ميلاد المختارات السابقة ، كالمعلقات والمفضليات والأصمعيات ، إذ كانت تسجل القصائد تسجيلا ، دون شرح أو تقديم أو تنسيق موضوعي أو هجائي أو تاريخي ، أما الجمهرة فقد سبقتها مقدمة طويلة ، ورتبت القصائد على حسب المستويات الفنية بطريقة تذكرنا بصنيع ابن سلام الجمحي في كتابه « طبقات فحول الشعراء » كما سنرى في مكانه .

والكتاب يقوم على اختيار تسع وأربعين قصيدة رتبت في منازل أو طبقات لتسْعة وأربعين شاعرا ، من شعراء الجاهلية والإسلام والعصر الأموي . وألحقت قصائد الكميت « الهاشميات » ببعض النسخ ، وهذه إضافات العصور التالية فيما يبدو .

الطبقة الأولى : المعلقات أو السُّموط ، وهي لامرىء القيس ، وزهير ، والنابغة ، والأعشى ، ولبيد ، وعمرو بن كلثوم ، وطَرَفَة .

الطبقة الثانية : المُجَمْهرات ، وهي لعنترة - الذي وضع بين أصحاب المعلقات في بعض النسخ [3] ، وعَبِيد بن الأبرص ، وعدي بن زيد ، وبشر بن أبي خازم ، وأمية بن الصَّلْت ، وخُدَاش بن زهير ، والنمر بن تَوْلَب .

---

(١) انظر تفاصيل هذه الآراء في مقدمة طبعة دار نهضة مصر ، بقلم المحقق : علي محمد البجاوي . وانظر أيضا المقدمة - غير المنسوبة - في صدر طبعة بيروت ١٩٦٣ .

(٢) مناهج التأليف عند العلماء العرب : ص ٤٧٧ والعصر الجاهلي : ص ١٧٨ .

(٣) انظر طبعة بيروت .

الطبقة الثالثة : المنتقيات ، وهي للمسيّب بن علَس ، والمُرَقّش ، والمُتَلَمِّس ، وعُرْوَة بن الورد ، ومُهَلْهِل بن ربيعة ، ودُرَيْد بن الصِّمَّة ، والمُتَنَخِّل الهُذَلِيّ ..

الطبقة الرابعة : المُذَهّبات ، وهي لحسان بن ثابت ، وعبد الله بن رواحة ، ومالك بن عجلان ، وقيس بن الخطيم ، وأُحَيْحَة بن الجلاح ، وأبي قيس ابن الأسلت ، وعمرو بن أمريء القيس .

الطبقة الخامسة وهي المراثي : لأبي ذئيْب ، ومحمد بن كعب الغنوي ، وأعشى باهلة ، وعلقمة — ذي جدن الحميري ، وأبي زبيد الطائي ، ومتمم بن نويره ، ومالك بن الريْب .

الطبقة السادسة : المشوبات ، وهي لنابغة بني جعدة ، وكعب بن زهير ، والقطاميّ ، والحطيئة ، والشماخ ، وعمرو بن أحمر ، وتميم بن أبي بن مقبل .

الطبقة السابعة : المُلْحَمات ، وهي للفرزدق ، وجرير ، والأخطل ، والراعي ، وذي الرمة ، والكميت ، والطرماح بن حكيم .

ونحسب أن هذه المختارات التي قام بها أبو زيد القرشي بلغت أقصى ما استطاع هذا النوع من تمييز الشعر وانتقائه وتوثيقه ، من حيث نظامها وأقسامها ومن حيث تلك المقدمة الطويلة التي سبقت القصائد وكأنها شرح للمبادىء والأسس الفنية والفكرية ، التي تصور وَعْيَ الراوية ومعرفته بالشعر والمقاييس التي توخاها في الاختيار .

ونكمل فكرتنا عن كتب الاختيار الشعري ، فنتجاوز اللغويين والرواة إلى مشاركة الشعراء في هذا الجانب ، والشاعر يعبر عن ذوقه الخاص ، ولا يعني بتحديد مصدر اختياره . وأشهر هذه المختارات التي صنعها الشعراء ما عرف باسم « الحماسة » ، وأولها حماسة أبي تمام ، وتبعتها حماسة تلميذه البحتري ، ثم حماسة الخالديين ، وحماسة ابن الشجري ، والحماسة البصرية ،

والأخيرتان ليستا لشعراء .

ونحن نعرف الحماسة غرضا من أغراض الشعر القديم ، فالحماســة هي الشجاعة ، وقصائد الحماسة هي تلك التي امتزج فيها الفخر بالفروسية ، ولكن هذه المختارات تجاوزت هذا الغرض الشعري إلى كافة أغراض الشعر القديمة ، تقريبا ، ومِنْ ثَمّ يصير اطلاق اسم « الحماسة » عليها من باب التغليــب أو الشهرة ، أو لأن الحماسة أول أقسامها وأهمها وأحسنها اختيارا ، وأكثرها عدد قصائد . فحماسة أبي تمام تبدأ بشعر الحماسة ، ثم المراثي ، والأدب ، والنسيب ، والهجاء والمديح ، وغير ذلك .

وقد شرحت حماسة أبي تمام عدة مرات ، أشهرها وأهمها بالنسبة لدارس النقد شرح المرزوقي ، الذي قدم له بمقدمة مستفيضة ، تعتبر أوفى مرجع قديم لتحديد مفهوم عمود الشعر .

وقد مضى البُحتري في طريق أستاذه ، فاختار هو أيضا حماسياته . وتوسع في الاختيار والتفصيل ، فبدلاً من أن يجعل الأشعار التي وضعت في باب الحماسة قسما واحدا ، كما هو الحال عند أبي تمام ، جعلها البحتري خمسة عشر قسما ، حسب الغرض الدقيق من النص الشعري ، فالحماسة التي تأخذ صورة « حمل النفس على المكروه » غير التي تأخذ معنى « الفتك » غير تلك التي تظهر في صورة « مجاملة الأعداء » . . . . وهكذا .

وفي القرن السادس الهجري يختار ابن الشجري حماسته — وله كتاب في الأمالي أيضا — وقد تجاوز بمختاراته تلك المرحلة التي توقف عندها أبو تمام ثم البحتري ، فغاية ما وصلا إليه أواخر شعراء منتصف القرن الهجري الثاني ، أما ابن الشجري فقد مضى بالاختيار إلى عصره ، أي القرن السادس ، فحقق ميزة الشمول والامتداد ، ولكنه فقد الغزارة والتنويع .

الثالث : وهو آخر المجالات التي ظهر فيها أثر اللغويين والرواة في النقد

الأدبي ،وهو لا يقل عن سابقيه خطورة . ونعني به مشاركتهم الفعلية في نقد الشعر نقدا تطبيقيا تحليليا مرتبطا بأبيات معيّنة ، وإصدار الأحكام النقدية على الشعراء ، وهذه الأحكام تبدو — أحيانا — إجمالا فنيا ذكيا لأهم الخصائص التي تميز شاعرية هذا الشاعر عن غيره .

ولكن هذه المشاركة أكتنفتها ثلاثة أمور أضعفت من قيمتها بالنسبة للعصور التالية التي شهدت ازدهار الدراسات النقدية .

الأمر الأول : التعصب للشعر القديم تعصبا يصل إلى إنكار الشعر الحديث ، اي المعاصر لهؤلاء الشعراء ، بل يصل أحيانا إلى الوقوف عند المأثورات الشعرية الجاهلية والمنسوبة إلى صدر الإسلام فقط . وقد رويت أقوال كثيرة تكشف عن هذا التعصب الذي يؤدي إلى تعطيل الذوق وإغلاق العقل وإنكار قانون الحياة وطبائع الوجود ومنطق التاريخ .

وينقل ابنُ رشيق قول أبي عمرو بن العلاء : لقد أحسن هذا المولَّد حتى هممت أن آمر صبياننا بروايته ، يعني بذلك — كما يقول ابن رشيق — شعر جرير والفرزدق ، فجعله مولَّدا بالإضافة إلى شعر الجاهلية والمخضرمين ، وكان لا يعد الشعر إلا ما كان للمتقدمين . قال الأصمعي : جلست إليه ثماني حِجَج فما سمعته يحتج ببيت إسلامي . وسئل عن المولدين ، فقال :ما كان من حَسَنٍ فقد سُبقوا إليه ، وما كان من قبيح فهو من عندهم [1] .

وقد ظهرت آثار هذا التعصب للقديم في تلك المختارات التي عرفنا شيئاً عنها ، وتظهر أيضا في الأحكام النقدية التي نحن بصددها الآن . وهذا خبر يرويه إسحاق بن إبراهيم الموصلي ، يتعلق بالأصمعي ، الذي ورث التعصب للقديم من أستاذه ، يقول :

« قلت في ليلة من الليالي :

---

(١) العمدة : ج ١ ص ٩٠ ، ٩١ .

هل إلى نظرة إليك سبيل ... يُرْوى منها الصدى ويُشفى الغليلُ
إن ما قلّ منك يكثر عندي ... وكثير من من تحب القليل

قال : فلما أصبحت أنشدتهما الأصمعي ، فقال : هذا الديباج الخسرواني ، هذا الوشي الإسكندراني ! لمن هذا ؟ فقلت له : إنه ابن ليلته . فتبينت الحسد في وجهه ، وقال : أفسدته ! أما إن التوليد فيه لبيِّن ! ! »[1] . ومن حقنا أن نشك في هذا الخبر ، الذي لا يليق بأخلاق الأصمعي ، فليس من اليسير أن يتناقض حكمه في لحظات ، وأن يكون ذلك أمام صاحب البيتين المذكورين ، وبخاصة أننا نرى أن الحكم الثاني هو الأكثر صدقا ، فالتوليد فيهما بيّن ، والتكلف في الصياغة لا يحتاج إلى اعمال فكر ، ولا بد — إن صحت الحادثة ذاتها ، أنه يعرف أن البيتين لشاعر محدَث ، فليس بالمقبول أن يكون الموصلي أكثر معرفة من الأصمعي بشعر القدماء ! !

وشكنا في هذا الخبر لا يعني الشك في موقف الأصمعي بصفة شاملة ، فهو نفسه لا يستطيع أن يواري إعجابه ببشار ، ولكن موقفه التقليدي من المُحْدَثين يغلبه على رأيه ، حتى يقول : « بشار خاتمة الشعراء ، والله لولا أن أيامه تأخرت لفضلته على كثير منهم[2] » . وهكذا لا يستطيع الأصمعي أن يطمس الحقيقة ، فقد استحسن من شعر أبي العتاهية ، وأصدر أحكاما فنية كثيرة على معاصريه ، ولكن هواه ظل مع القدماء .

وهذا الموقف نفسه يلاحق أكثر الرواة واللغويين ، وهذا الخبر يحدد وجه القضية ووجه المغالطة فيها . فقد روى حماد الأرقط قال : « لقيني ابن مناذر بمكة ، فأنشدني قصيدته : « كلُّ حي لاقَى الحِمامَ فَمَوُدِ » ثم قال لي : اقرىء أبا عبيدة السلام ، وقل له : يقول لك ابن مناذر : اتق الله واحكم

---

(١) الأغاني : ج ٥ ص ١٤٣ .
(٢) الأغاني : ج ٣ ص ٤٤ .

بين شعري وشعر عدي بن زيد ، ولا تقل ذلك جاهلي وهذا إسلامي ، وذاك قديم وهذا محدَث ، فتحكم بين العصرين ، ولكن احكم بين الشعرين ودع العصبية . قال : وكان ابن مناذر ينحو نحو عدي بن زيد في شعره ويميل إليه ويقدمه »[1] .

وإذاً ، لم تكن القضية حكماً بين شعرين بقدر ما كانت حكماً بين عصرين وهذا ظلم للشعر والشعراء ، وانحراف عن المنهج النقدي السليم ، الذي يجب أن يحتكم إلى الشعر في ذاته ، دون تقيد بآراء سابقة عن العصر ، أو حتى عن الشاعر نفسه ، فكثير ما تؤدي هذه الآراء الجاهزة المفروضة إلى تضليل الناقد والتأثير على ذوقه وافكاره ، فيتصيد أشياء موهومة ، ويترك أمورا واضحة ؛ لأن باطنه محتشد بمُسلّمات لم يستطع أن يتحرر منها ليواجه الشعر بدُرْبَة محايدة وذوق طليق . فلعل الأمر كان كما صوره ابن رشيق : « إنما مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين ، ابتدأ هذا بناء فأحكمه وأتقنه ، ثم أتى الآخر فنقشه وزينّه ، فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسن ، والقدرة ظاهرة على ذلك وإن خشن[2] » .

قضية القدماء والمحدثين من أخطر القضايا التي أثرت في تذوق الشعر واستخلاص القيم الفنية والأصول الجمالية التي يسعى الشاعر ، ومن ثم الناقد ، إلى تلمسها في الشعر . ومن الحق أن عصور البداوة تكون عادة أقوى شعورا وأعمق إحساسا . ولكن هذا التصور ينطوي على إنكار لمبادىء أخرى واجبة الرعاية ، هي أن الشعر ليس شعورا وإحساسا وحسب ، إنه تجربة وصناعة وفكر وخيال ، وقدرة صياغية تحتاج إلى ثقافة من نوع خاص ، ودراية طويلة .. وإذا كان القول بالقدم يعني التفوق تلقائيا لما كان بين شعراء العصور المتأخرة من يَبُزُّ المتقدمين ، ولكان كافة المتقدمين شعراء كبارا ، وليس هذا بصحيح .

---

(١) الأغاني : ج ١٧ ص ٢٢ .
(٢) العمدة : ج ١ ص ٩٢ .

الأمر الثاني : ويتعلق أيضا بالعصبية . ولكنها العصبية المذهبية ، القائمة على التزمت العرقي والعقيدي . فقد كان بعض الموالي على قدر عظيم من الفصاحة والمعرفة بالعربية ، ولكن اللغويين — والنحاة منهم بصفة خاصة — ظلوا لا يطمئنون إلى هذه الطائفـــة في أشعارها وأحكامهـــا ، بل تسلل هذا الجور إلى مخالطيهم من فصحاء العرب ، مثل عمر بن أبي ربيعة وابن قيس الرقيات . فقد كان اللغويون لا يوثقونهما وينفرون من الاستشهاد بشعرهما لمجرد أنهما راعيا قدرة المغنين — وهم من الموالي — في صياغة بعض أشعارهما ، فجاءت تلك الأشعار بلغة سهلة ووزن خفيف الترديد [1] .

ونعود إلى الأصمعي مرة أخرى لنراه يقول عن السيد الحميري — وهو من شعراء الشيعة كما عرفنا — : « قبحه الله ، ما أسلكه لطريق الفحول ! لولا مذهبه ولولا ما في شعره ما قدمت عليه أحدا من طبقته [2] . » .

أما الناقد الحق فإنه يستطيع أن ينحّي السلوك الشخصي والعقيدة الخاصة جانبا ، ويتأمل الجوانب الفنية للعمل الأدبي ، مقدرا لها في ذاتها . وهذا أبو الفرج الأصفهاني يحمل على الأحوص حملة عنيفة ، ويصفه بالحمق والاندفاع والتطاول على الحرمات والمقدسات ، ولكنه حين يلتفت إلى شعره فإنه يلقي كل ذلك جانبا ، ويقرر أن كل ما جرى من ذكر الأحوص ليس إرادة للغض منه في شعره ، وإنما المراد به معرفة حاله من تقدم وتأخر وفضيلة ونقص ، فأما تفضيله وتقدمه في الشعر فمتعالم مشهور ، وشعره ينبيء عن نفسه ، ويدل على فضله وتقدمه ، وحسن رونقه ، وتهذبه وصفائه [3] .

فيجب أن نفرق هنا بين المضمون الفكري للشعر ، أو للتعبير الفني بصفة عامة ، والعقيدة الشخصية للشاعر ، فليس من حق الناقد أن يرفض شعرا أو

---

(١) الفن ومذاهبه في الشعر العربي : ص ٣٠٨ .
(٢) الأغاني : جـ ٧ ص ٦ .
(٣) الأغاني : جـ ٤ ص ٣٥٨ ، ٣٥٩ .

ينزل بمستوى أديب لمجرد أن هذا الأديب لا يوافق الناقد في معتقده ، كما لا يجوز أن يرفع منزلته إذا اتفق معه في مذهبه . ولكن من حق الناقد أن ينظر إلى القيمة الفكرية المجردة ويضعها في اعتباره وهو يقوِّم الشعر ، متخطيا العناصر الشعرية الخالصة كالموسيقى والعاطفة والخيال والصورة . إن إعجابنا بهذه الجوانب لا يعني أن نهمل القيمة الفكرية أو المعاني المجردة التي تمثل جوهر التجربة عند الشاعر ، وهذا يعني أن العمل الفني هو الأساس . ويجب أن يبقى نقطة البداية والنهاية في اهتمام الناقد ، وليست تلك الأمور التي لا تدخل في مفهوم الفن ولا تتداولها لغة النقد .

الأمر الثالث : الإسراف في التعلق بالجزئيات والإعجاب بالغريب ، مما أدى – في النهاية – إلى ضعف أو عدم الالتفات للجوانب الفنية في الشعر . فهذا مروان بن أبي حفصة يقبل على يونس النحوي وينشده قصيدته :

طرقتكَ زائرةً فحيِّ خيالهـا   بيضاءَ تخلط بالجمال دلالَهـا

فيحكم له يونس ، بل يقول له : أنت أشعر من الأعشى في قوله :

رحلت سميةُ غدوةً أجمالُها

ويعجب مروان للحكم الذي يرفع منزلته فوق الأعشى ، فيقول يونس : إنما قدمتك عليه في تلك القصيدة ، لا في شعره كله ، لأنه قال فيها : (فأصاب حبة قلبها وطحالها) والطحال لا يدخل في شيء إلاّ أفسده ، وقصيدتك سليمة من هذا وشبهه [1] . وإذا كان القول بوجود ألفاظ يأباها الشعر وألفاظ حسنة الإيحاء يؤثرها الشعر ويستدعيها واردا ، فإننا لا نعتقد أن « الطحال » يمكنه أن يفسد قصيدة كاملة أو أن يهبط بها .

ولقد كان أصحاب النحو يعجبون بشعر الفرزدق ، الذي أعجب به الرواة

(١) الأغاني : ج ٩ ص ٧٨ ، ٧٩ وتروى القصة نفسها منسوبة الى خلف الأحمر مع تغيير قليل في اللفظ .

لغريبه وخشونة لفظه وفحولة معانيه ، أما إعجاب النحاة فيرجع إلى تداخل الألفاظ والضمائر في شعره ، مما يتيح للنحوي فرصة القول في عائد الضمير وإمكان المعنى أو استحالته تبعا لذلك ، وتقرير بعض القواعد أو التمثيل لمجانبة القاعدة . ويذكر صاحب الأغاني بعض الأبيات التي أعجب بها النحويون ، مثل :

وأصبح مافي الناس إلا مُمَلَّكاً أبو أمِّه حَيٌّ أبـــوه يقاربُه

وقوله :

تالله قد سفهت أميةُ رأيهـــا فاستجهلت سفهاؤها حلماؤها

وقوله :

تعالَ فإن عاهدتَني لا تخونَـني نكن مثل من يا ذئبُ يصطحبان

وقوله :

بنيَّ الفاروق أمك وابنَ أروى به عثمان مروان المصابـــا

وما إلى ذلك فإنها أبيات ليس فيها ما يلفت في المعنى أو الصورة ، لكن النحويين آثروها لغرابة التركيب اللفظي .

ولا يعني القول بأن هذه الأمور الثلاثة حدثت من تأثير النقد الذي زاوله اللغويون والرواة في عصور التأليف ، أن هذا النقد قصر عن القيام بدوره في مرحلته التاريخية ، فالعكس هو الصحيح ؛ فهذا الرعيل الذي يبدؤه أبو عمرو بن العلاء ، وخلف الأحمر ، والأصمعي ، وأبو عبيدة في البصرة ، وحماد الراوية والمفضل الضبي وأبو عمرو الشيباني في الكوفة ، وغيرهم ، هذا الرعيل قام بدوره التاريخي على أحسن وجه ينتظر من مؤسسي علم لم تمهد مناهجه ولم تتميز مسائله بعد . ويمكن أن نجد لهم عشرات الأحكام الصائبة التي تدل على نفوذ النظرة وعمق الإحاطة .

من ذلك حكم الأصمعي بين بشار ومروان أيهما أشعر ، فلما حكم لبشار سئل عن السبب ، فقال : « لأن مروان سلك طريقا كثر من يسلكه ، فلم يلحق بمن تقدمه ، وشركه فيه من كان في عصره ، وبشار سلك طريقا لم يسلك ، وأحسن فيه وتفرد به ، وهو أكثر تصرفا وفنون شعر ، وأغزر وأوسع بديعا ، ومروان لم يتجاوز مذاهب الأوائل . » [1] . وكان يقول عن شعر أبي العتاهية : « شعر أبي العتاهية كساحة الملوك، يقع فيها الجوهر والذهب والتراب والخزف والنوى [2] » ، أي أنه متفاوت القيمة ، لا يعبر عن مستوى مستمر وثابت من الجودة ، وإنما يعلو ويهبط ، وليس ذلك بفعل الشعراء الفحول .

وهذا الحكم الأخير يذكرنا بحكم شامل آخر يخص شعر ذي الرُّمَّة ، وصاحب هذا الحكم التحليلي هو أبو عمرو بن العلاء أستاذ الأصمعي ، يقول عن شعر ذي الرمة : إنما شعره نقط عروس تضمحل عما قليل ، وأبعار ظباء لهاشم في أول شمها ، ثم تعود إلى أرواح الأبعار . فهو يشبه شعر ذي الرمة بنقط العروس التي تذهب بالغسل ، وتفنى في أول ظهور ، وبأبعار الظباء التي لها رائحة مقبولة من أثر النبت الطيب الذي تأكله ، ثم لا تلبث أن تزول . يريد أن يقول إن شعره حلو أول ما نسمعه ، فإذا كررت إنشاده ضعف . يريد أنه غير خصب ، ولا قوي ، ولا عميق الأثر في النفس ، وإنما هو كالشيء البراق يعطي دفعة واحدة كل ما له من رواء [3] .

وسنتوقف بعض الوقت مع كتاب الأصمعي « فحولة الشعراء » لنرى أقصى ما استطاع جهد الرواة اللغويين أن يبلغ في نقد الشعر . ولكننا نضيف الآن هذه اللمحة الذكية لأبي عمرو الشيباني ، فقد روى أنه قال : لو قال القطامي بيته الثاني :

---

(١) الأغاني : جـ ٣ ص ٤٨ .
(٢) الأغاني : جـ ٣ ص ٢٧٩ .
(٣) تاريخ النقد الأدبي عند العرب : ص ٥٨ ، ٥٩ .

إنا مُحيّوك فاسلم أيها الطلـلُ ... وإن بليتَ وإن طالت بك الطِّيَلُ
يمشين هوْنا فلا الأعجازُ خاذلـة ... ولا الصدور على الأعجاز تتّكِلُ

في صفة الناس لكان أشعر الناس ، ولو قال كُثَيِّر قوله :

فقلت لها ياعزّ كلُّ مصيبـةٍ ... إذا وُطِّنت يوما لها النفسُ ذلّتِ

في مرثيّة أو صفة حرب لكان أشعر الناس [1] .

وسنذكر ذلك الحوار الذي نشب بين الفرزدق وعبد الله بن أبي اسحاق ، ونضيف إليه طعن الأخفش على بشار ، في قوله :

فالآن أقصرَ عن سُميةَ باطلـي ... وأشار بالوجَلَي عليَّ مشـيرُ

وفي قوله :

على الغَزَلي مني السلام فربمـا ... لهوْتُ بها في ظل مرؤومةٍ زُهْرِ

وفي قوله في صفة سفينة :

تلاعبُ نينان البحور وربمـا ... رأيتَ نفوسَ القوم من جريها تجري

وقال الأخفش : لم يسمع من الوجل والغزل فَعَلَى ، ولم أسمع بنـون ونينان . فبلغ ذلك بشارا ، فقال — كما قال الفرزدق لناقده من قبل — ويلي على القصّارين ، متى كانت الفصاحة في بيوت القصارين ! دعوني وإياه . . وتقول الرواية إنه تهدده بالهجاء ، فتراجع الأخفش ، حتى كان بعد ذلك يحتج بشعره في كتبه ليبلغه . [2] . ومهما يكن من امر ، فإننا ننظر إلى هذا النقد اللغـوي المحدود بأنه أول محاولة تعتمد على مقياس موضوعي .

---

(١) الأغاني : ج ٢٠ ص ٢٨٨ .

(٢) الأغاني : ج ٣ ص ١٠٤ وتنسب القصة نفسها لسيبويه ، بل يروى بيتان من شعر بشار في هجائه لهذا السبب ! !

وحين نتأمل الروافد الثلاثة التي مثلت جهود اللغويين والرواة ، سنجد أولها وثالثها ينتسبان إلى الموضوعية ، فتوثيق النص وتصويبه ، ثم عرضه على المقاييس اللغوية من أهم المقاييس الموضوعية ، على حين اعتمد الاختيار عـــلى الذوق ، أو لنقل هو مزيج من حكم الذوق والثقة في الرواية ، وكذلك الأمر في هذه الأحكام الشاملة ، التي ساهمت في تكوين أفكار عامة عن حركة الشعر ومنازل الشعراء في تياره المستمر ، مما كان وراء فكرة الطبقات ، التي سيكون من أهم مؤسسيها على نحو شامل ناقد راوية لغوي أيضا ، هو محمد بن سلام الجمحي ، صاحب « طبقات فحول الشعراء » ، وهذا كله يعني أن جهـــود هذه الطائفة كانت أحياناً عظيمة التأثير .

ثانيا : الموسوعات العربية وقيمتها النقدية

نقصد بالموسوعات العربية تلك الكتب التي عرفها القرن الهجري الثالث ، وقلدتها قرون عديدة من بعده ، ولم تكن تلك الكتب مختصة بعلم من العلوم أو فنّ من الفنون ، وإنما تجمع بين دفتيها كل ما يتوارد إلى خاطر مؤلفها ، لا يربط بين السابق واللاحق من مسائلها إلا أدنى درجات الملابسة ، التي تعتمد على منطق الاستطراد والتفريع . وربما استطعنا أن نعتبر الجاحظ مسئولا عن هذا النهج في التأليف ، لكنه لا ينفرد بالمسئولية إذ يشاركه عصره في تحملها . وإذا عرفنا أن الجاحظ عاش من منتصف القرن الثاني الهجري إلى منتصف القرن الثالث ، وأنه كتب مؤلفه الضخم « البيان والتبيين » – رائد هذا النهج في التأليف – وقد اكتمل لمعنى كلمة « أدب » ذلك المفهوم أوالمدلول الذي يرى أنه « الأخذ من كل فن بطرف » أدركنا سر هذه الطريقة التي اختطها الجاحظ في تأليف كتابه ، وأُغري الكتّاب من بعده بالسير في ذات الطريق .

ويعلل أحمد أمين في كتابه « ضحى الإسلام » وجود المؤلفات ذات الطابع الموسوعي بأحد تعليلين أولهما : أن الجزيرة استهدفت لفيض من المعارف المتنوعة عقب حركة الفتوح الإسلامية ، ودخول أمم ذات حضارة عريقة ، ومعارف متنوعة في رحاب هذا الدين ، مما أدى إلى لون من الامتزاج بين الثقافة العربية الخالصة ، والثقافات الأخرى التي غلب عليها الطابع العقلي ، فأثّر هذا بدوره في حركة التأليف . وربما يساند هذا التعليل أن أصحاب

الموسوعات – بصفة عامة – من ذوي الثقافات المتعددة ، وكان الجاحظ يستشهد بأقوال لحكماء الفرس وفلاسفة الإغريق .أما التعليل الثاني – وقد قال به علماء الاجتماع – خلاصته أن العلم في طوره الأول لا يكون منظما ، يبحث في مسائل كثيرة متفرقة لا تستقصي ولا تؤلف بينها وحدة ، أكثر ما يعتمد فيها على الروايات وآراء المفكرين قبلهم ، ثم يتقدم العلم ، وتتسع – بعض الشيء – دائرة المعلوم ، وتضيق – بعض الشيء – دائرة المجهول ، وكلما حُلّت مسألة أضيفت إلى مجموع المعارف وعلّمت للناس ، وكلما تقدم العلم مال إلى الامتحان والجزم ، ولم يكتف بالاعتماد على أقوال الرواة وآراء السابقين، حتى إذا قطع في هذا شوطا بعيدا دخل في طور التنظيم وجمعت المسائل المتعلقة بموضوع واحد في مجموعة واحدة ، وكونت فرعا مستقلا بعض الاستقلال . ولا تناقض بين ما قدمنا من مدلول كلمة أدب وبين هذين التعليلين ، إذ يمكن الجمع بينهما أيضا .

لكن السؤال الذي لا يجوز لنا أن نغفله هنا هو : إذا كانت الثقافة الموسوعية والعلم المتنوع والسرد الاستطرادي ، من علامات مرحلة بعينها على طريق تقدم العلوم والآداب لأمة من الأمم ، فكيف استمر وامتد بالنسبة لأمتنا العربية حتى مشارف العصر الحديث ؟ فمن الحق أن القرن الثالث الهجري عرف الكتب التي تقف عند فن واحد لا تتجاوزه إلى غيره ،ولكن هذا الموقف من المؤلفين لم يكن إنهاءً لجهود غيرهم التجميعيّة ، إذْ ظلت فكرة التجميع مسيطرة على اتجاهات المؤلفين لفترة طويلة جدا ، ويرى أحمد كمال زكي أن نشاط التأليف على هذه الشاكلة المعتمدة على الاختيار يعني – من الناحية الفكرية – أن كل القديم لا يصلح للعصر ، وأن الظواهر التي يتصدى لها المجتمع في تجاربه اليومية لا يمكن أن يصلح لها إلا ما يصلح للحياة في خطوطها العامة ، خارج نطاق الفردية الضيقة [1] . وفي ظننا أن ذلك يرجع إلى أكثر من عامل ، بعضها

---

(١) تراث الإنسانية : جـ ٥ ص ٤٥ .

اجتماعي يستند إلى موقف المجتمع من الأدب والأديب ، وفهم الأديب نفسه وإدراكه لوظيفة الأدب ؛ فالمسامرة والمشاركة في أحاديث المجالس أو « الصالونات » ظلت الدائرة التي يتحرك فيها الأدباء ، ومن ثم كانت هذه الموسوعات ذات طبيعة أدبية أكثر من أي شيء آخر ، وهناك سبب آخر نفسي يستند إلى ما عرف من سلفية العقلية العربية وتقديسها لمألوف مأثوراتها .

ومهما يكن من أمر فإن الأمم لم تكف عن تأليف الموسوعات ، ولكنها لم تعد من عمل الأفراد ، بل من عمل المجامع العلمية ، ولم تعد مادتها تبنى على الاستطراد ، وإنما تخضع لترتيب دقيق ، وهدفها تقديم المعرفة المركزة في عبارات قليلة مع الإرشاد إلى مصادر المادة ، كما لم تعد وقفا على العلوم الإنسانية ، بل تعنى بالعلوم التطبيقية والعلوم البحتة ، وثم من يطلق عليها اسم « دائـــرة المعارف » .

أهم الموسوعات والمنهج الموسوعي .

وأشهر الكتب الأدبية الموسوعية بترتيبها الزمني :

١ — البيان والتبيين : للجاحظ : ١٥٠ — ٢٥٥ هـ .

٢ — الكامل في اللغة والأدب : للمبرد : ٢١٠ — ٢٨٥ هـ .

٣ — عيون الأخبار : لابن قتيبة :٢١٣ — ٢٧٦ هـ .

٤ — العقد الفريد : لابن عبد ربه : ٢٤٦ — ٣٢٨ هـ .

٥ — الأغاني : لأبي الفرج الأصفهاني : ٢٨٤ — ٣٥٦ هـ .

٦ — الأمالي : لأبي علي القالي : ٢٨٨ — ٣٥٦ هـ .

وإذا كان الجاحظ — وهو صاحب المحاولة الأولى — بدأ كتابه بغير مقدمة يشرح فيها منهجه ، فهذا المنهج يشرح نفسه ، وفضلا عن ذلك ، فقد تـــولى المبرد ثم ابن عبد ربه توضيح الفكرة التي قام عليها كتاباهما ، أو المنهج الذي اعتمداه . يقول المبرد :

« هذا كتاب ألفناه يجمع ضروبا من الآداب ما بين كلام منثور وشعر مرصوف ، ومثل سائر ، وموعظة بالغة ، واختيار من خطبة شريفة ، ورسالة بليغة ، والنية فيه أن نفسر كل ما وقع في هذا الكتاب من كلام غريب أو معنى مستغلق ، وأن نشرح ما يعرض فيه من الإعراب شرحا شافيا ، حتى يكون هذا الكتاب بنفسه مكتفيا ، وعن أن يرجع إلى أحد في تفسيره مستغنيا » . وهو لا يختلف كثيرا عن قول ابن عبد ربه في مقدمة العقد الفريد – وهو متأخر عنه بما يقرب من قرن كامل : «وقد ألفت هذا الكتاب وتخيرت جواهره من متخير جواهر الآداب ، ومحصول جوامع البيان ، فكان جوهر الجوهر ولباب اللباب ، وإنما لي فيه تأليف الأخبار ، وفضل الاختيار ، وحسن الاختصار ، وفَرْشٌ في صدر كل كتاب ، وما سواه فمأخوذ من أفواه العلماء ، ومأثور عن الحكماء والأدباء ، واختيار الكلام أصعب من تأليفه ، وقد قالوا : اختيار الرجل وافد عقله ، وقال الشاعر :

قد عرفناك باختيارك إذ كا ن دليلا على اللبيب اختياره

وقال أفلاطون : « عقول الناس مدونة في أطراف أقلامهم ، وظاهرة في حسن اختيارهم » .

ويقول أيضا : « فجعلت هذا الكتاب كافيا شافيا جامعا لأكثر المعاني » . ففكرة الكتاب المستغني بنفسه القائم على التجميع هي الأساس عند أصحاب الموسوعات العربية ، ولكن يحسن أن نشير إلى أمرين مهمين :

الأمر الأول : أنه على الرغم من سيطرة فكرة التجميع فقد ظل لكل كتاب من تلك التي ذكرنا شخصيته المستقلة ، ومحور اهتمامه الأساسي ، فاختيار المرء وافد عقله ، كما نقل ابن عبد ربه ، والعقول تتفق في أشياء وتختلف في أشياء أكثر ، والمتجه الثقافي سينعكس – بصورة تلقائية – على المادة المختارة وأسلوب تجميعها .

الأمر الثاني : أن سيطرة فكرة التجميع لم تؤد إلى أن تصير هذه الكتب

صورة مكررة في منهجها ، بل لجأ كل كاتب إلى تقسيمه الخاص الذي يرى أنه يحقق غايته من كتابه .

ونبسط هذين الأمرين بشيء من التفصيل .

ليس من همنا هنا أن نقف على ما احتواه كل كتاب من هذه الكتب تفصيلا . فهذا موضوع آخر ، ولكننا لا نستطيع أن نغفل الفوارق بين هذه الكتب التي ذكرنا ، وقد ظهر هذا الفرق في الاقتباسين اللذين ذكرناهما من مقدمة المبرد ومقدمة ابن عبد ربه . فالمبرد يريد لكتابه أن يكون بنفسه مكتفيا . ويرى أن الاكتفاء يطالبه بشرح ما يعرض فيه من الإعراب والغريب والمستغلق من الألفاظ . أما ابن عبد ربه فإنه أعطى نفسه حق الاختصار والترتيب ، وقدم لكل فصل — وهو ما عبر عنه بالكتاب — بفرش يشرح الغرض منه وأساس الاختيار فيه وفضل هذا الجانب في الكتاب . ولا نغفل دلالة أخرى هي غلبة الطابع اللغوي على المبرد ، على حين لا يقف ابن عبد ربه عند اللغة ، بل لا يكتفي بما ورد عن العرب ، وفي المقدمة ذاتها يستشهد بما ينسب إلى افلاطون . وهذا فرق جوهري بين أوائل القرن الثالث حيث الثقافة عربية خالصة ، بالنسبة للمبرد ، وعربية غالبة مسيطرة بالنسبة للعصر في مجموعه ، وأواخر هذا القرن حيث نشطت حركة الترجمة ، وبدأت تعطي ثمارها من خلال التمازج الثقافي ، في صورة مادية علمية منوعة ، أو منهجية منظمة ، أو القدرة على تفتيق المسائل . وهذه السمات الأخيرة واضحة أيضا في « البيان والتبيين » إذ كان الجاحظ واسع الثقافة ، وكان من الذين يهتمون بالمشارب المختلفة ، وكان إلى جانب هذا متكلما ينتسب إلى فرقة المعتزلة ، ودفعه هذا إلى اهتمامات شتى : منها الفلسفة والمنطق ، ومنها القدرة على الرصد الاجتماعي والرغبة فيه ، وأدى اهتمامه بالمنطق إلى تفوقه في تفتيق المعاني وتفريع المسائل ، وإعادتها بعد تفرعها إلى نقطة انطلاقها .

يبقى أن نعرف الطابع العام الذي غلب على الكتابين الأخرين ، ومن المتوقع

أن يغلب على كتاب ابن قتيبة الطابع السلفي والديني ، ففضلا عن أنه عـربي خالص فإنه مهتم دائما بالدراسات القرآنية ، حتى إنه حين يعقد بابا يسميه : «كتاب العلم و البيان» فإن اجتهاده في هذا الباب الواسع يقف عند التكلم عن العلم والكتب والحفظ ، ويدفعه هذا إلى الكلام عن القرآن والحديث، ويستدرجه هذا إلى الرد على الملحدين — وهي الموضوعات الأثيرة عنده — ثم يجعل ذلك سبيلا إلى ذكر الإعراب واللحن والتشادق والغريب ووصايا المعلمين ، ويذكر أنواع البيان وينتقل إلى الشعر وما حسن من التشبيه عند الشعراء ، وفـرائد المعاني التي وقع عليها الشعراء ، والتلطف في الكلام والجواب وحُسن التعريض.

ويختم هذا الباب — أو الكتاب — بسرد عدة خطب للخلفاء الراشـدين ومشاهير الإسلام .

وحين نصل إلى « الأغاني » فإننا نكون حققنا ميزتين : أولاهما : أنـه خالص أو يكاد للدراسات الأدبية والحضارة . وثانيتهما : أنه دراسة عريضة ممتدة مستقصية لا تكاد تفلت صغيرة ولا كبيرة ؛ ففي ثنايا أكثر من أربعـة آلاف صفحة يترجم لأكثر من مائة وخمسين شاعرا ، بين جاهليين وإسلاميين إلى عصره ، ولعشـرات من المغنين ، والصحابة ، والظرفاء ، والبخلاء ، والحنفاء ، والعدّائين ، والصعاليك . . . بصورة تجعل « الأغاني » أجـدر الكتب الموسوعية استحقاقا لهذه التسمية .

ويلفتنا القالي إلى ما يتميز به كتابه « الأمالي » ، فبعـد أن يذكر كيف أملاه ، بعد أن جمع المادة واختبرها واستقصى مسائلها ، يبين مزيته على سابقيه بكثير من الاعتزاز ، فيقول : « على أنني أوردت فيه من الإبدال ما لم يورده أحد ، وفسرت فيه من الاتباع ما لم يفسره بشر » ومع ميلنا إلى موافقته سنرى أن كتابه يتميز بأمر آخر أكثر أهمية ، سنعرفه حين نتعرض لمحتواه .

وحين نتأمل منهج هذه الكتب الموسوعية في ترتيب مادتها نشير إلى أنهـا — على الرغم من قيامها في مجموعها على الاختيار ، كما غلب على كل منهـا

طابع خـــاص برغم تعدد مجالات الاهتمام — فإنها أيضا تنفرد ببعض الخصائص في الترتيب .

فالجاحظ مثلا وبعد التعوذ . يظهر فضل البيان . ويذم العي ، ويذم ويمدح الصمت في مواقفه المناسبة . . . ثم يعقد بابا عن واصل بن عطاء رأس المعتزلة . ساقه إليه اشتهار واصل بالبلاغة والقدرة الخطابية ، ووجود عيب في لســـانه كان ماهرا في إخفائه . ويذكره هذا العيب في لسان واصل بالحروف التي تدخلها اللثغة ، فيعود إلى البيان والبلاغة وما قيل فيها ، ويجعل ذلك سبيلا إلى عقد باب مستقل يذكر فيه بعض البلغاء والخطباء والفقهاء والأمراء المعروفين بالبيان . إلا أن الكتاب كله لا يمضي على هذا النحو الاستطرادي المشتت ، فإنه — وفي صفحات عديدة — قد يقف عند موضوع واحد حتى يكاد يستقصيه ، وقد فعل اذلك عندما تناول المعلمين بمداعباته القاســية ، وعندما عقد أبوابا متصلة عن لخطب والخطباء ، ويكاد الجزء الثاني يكون خالصا لهذا الموضوع ، وكذلك تقصيه لمعنى البيان والبلاغة ، كما سنرى .. ولكن عناء الباحث يزداد حين يريد — على سبيل المثال — رصد الجوانب الاجتماعية في الكتاب ، فإنه لن يجد ذلك في صفحة أو في باب وإنما عليه أن يقرأ الكتاب من الغلاف الى الغلاف. وهذا المنطق الاستطرادي الذي سار عليها لجاحظ سار عليه المبرد — عن أصالة واتفاق أو تقليد وإعجاب — فهو يدون مختاراته من الشعر والخطب والحكم وأقاصيص العرب بغير ترتيب منطقي واضح ، فلا بأس عنده — كما في الباب الرابع — في أن يذكر مختارات من الشعر لرجل من بني سعد يرثي رجلا ، ثم لحضرمي بن عامر ، وقد غبط بميراث ورثه عن أحد أهله ، ثم لا يجد حرجا في الانتقال فجأة إلى شعر لجميل يتغزل فيه ، ويذكر في أعقابه — لمشابهة لغوية — شعرا لأمية بن أبي الصلت في الغناء ، إلا أنه يعود إلى الغزل مرة أخرى فيذكر أبياتا للهيثم بن الربيع . وكما نجد عند الجاحظ اهتماما خاصا بالشعوبية والشعوبيين ، وبالخطابة والخطباء ، فكذلك سنجد عند المبرد اهتماما خاصا بالخوارج ، يعقد لهــم ولأخبارهم ومعاركهم وفرقهم وهزائمهم عشرات الصفحات ، وهو يفعل

ذلك لأن الذي قاتل الخوارج ونكّل بهم هو المُهَلّب بن أبي صُفْرة وبنوه ، وهم من الأزد اليمنيين مثل المبرد ، فالتوسع في ذكر الخوارج وهزائمهم فيه إشادة ضمنية بمن قاتلهم . . فهذا الاهتمام إذاً تعبير عن لون من العصبية القبلية .

أما ابن قتيبة الدينوري فإنه يختار لكتابه طريقة أخرى ، فهو يقسمه إلى كتب أو ما نصطلح على تسميته بالأبواب — ويرصد في كل باب — أو كتاب — ما قال السابقون فيه ، ويبدأ بكتاب السلطان فالحرب فالسؤدد ، فالطبائع والأخلاق المذمومة ، فالعلم والبيان ، فالزهد ، فالإخوان ، فالحوائج ، فالطعام فالنساء ، وبعد تعرضنا سابقا لكتاب العلم والبيان ، وهو الكتاب الخامس ، وعرفنا طريقته إجمالا داخل كل باب ، سنجد هذه الطريقة ذاتها هي التي اتبعها ابن عبد ربه في تنظيم مادة « العقد الفريد » مع شيء من التوسع في الاختيار والتنوع أيضا ، إذ كانت حركة نقل الثقافات الفارسية والهندية واليونانية في أوجها ، ثم هذا « الفرش في صدر كل كتاب » وهو فرش هيّن القيمة . أما الكتاب — في منهجه — فهو لا يخرج عن كونه عقدا (وفي التسمية خيال شاعر كما في التقسيم ، وجدير بالملاحظة أن المؤلف سماه العقد ، ولكن من أتَوْا بعده قد أضافوا إليه هذه التكملة الوصفية ، فشاع عند النساخ والنقاد باسم العقد الفريد) والعقد من حبات على الجانبين ، ثم هناك واسطة العقد . وقد سمى كل باب باسم جوهرة كريمة ؛ فهناك كتاب اللؤلؤة في السلطان ، كما أن هناك كتاب الزبرجدة في الأجواد وكتاب الياقوتة في العلم والأدب ، وكتاب الزمردة في المواعظ والزهد ، وهكذا حتى يصل إلى الواسطة — أو واسطة العقد — فيجعلها خالصة للخطب ، ثم يعود ، بعد اثنتي عشرة جوهرة كريمة إلى هذه التسميات بذاتها مرتبة ترتيبا عكسيا ، فكما أن هناك اللؤلؤة في السلطان ، فهناك اللؤلؤة الثانية في الفكاهات والمُلَح ، وكتاب الزبرجدة الثانية في طبائع الإنسان وسائر الحيوان ، وكتاب الياقوتة الثانية في الألحان ، وكتاب الزمردة الثانية في فضائل الشعر . . وهكذا حتى ينتهي من الجوهرة الخامسة والعشرين ، إذ أنه لا يكرر الواسطة . ويلاحظ أنه متبع لطريقة ابن قتيبة مع تصرف قليل ،

وأن الطابع التاريخي قد غلب على الكتاب . وأنه أخيرا لا صلة بين اسم الفصل — أو الجوهرة — والمادة التي أحتواها .

وينفرد « الأغاني » بمنهج خاص . فهو — وإن كان مطبـوعا في واحـد وعشرين جزءا — لا يحدد لكل جزء موضوعا خاصا ، أو عصرا خاصا ، أو فنا بعينه ، إذ الأساس هو « الأغاني » — أو الألحان — ثم منطق الاستطراد .

وباعث تأليفه قد حدد منهجه منذ البداية ، ففي صفحته الأولى : « اخبرنا أبو أحمد يحيى بن علي بن يحيى المنجم ، قال : حدثني أبي ، قال : حدثـني إسحق بن إبراهيم الموصلي ، أن أباه أخبره أن الرشيد — رحمةُ الله عليه — أمر المغنين ، وهم يومئذ متوافرون ، أن يختاروا له ثلاثة أصوات من جميع الغناء ، فأجمعوا على ثلاثة أصوات ، أنا أذكرها بعد هذا إن شاء الله . قـال إسحق : فجرى هذا الحديث يوما وأنا عند أمير المؤمنين الواثق بالله ، فأمرني باختيـار أصوات من الغناء القديم ، فاخترت له من أهل كل عصر ما اجتمع علماؤهم على براعته وإحكام صنعته ، ونسبته إلى من شدا به ، ثم نظرت إلى ما أحدث الناس بعدُ ممن شاهدنا في عصرنا ، وقبيل ذلك ، فاجتنبت منه ما كان مشابها لما تقدم أو سالكا طريقه » . تلك كانت البداية ، الأغنية ، فاللحن ، فالمحور الرئيسي الذي جرى عليه توزيع مادة الكتاب ، عماده هذه الأصوات المائة المختارة ، والأصوات تعني الألحان ، أو أسلوب أداء الشعر بمصاحبة الموسيقى ، وهذا واضح من طريقة وصف الأصفهاني لهذه الألحان ، ومهما يكن من أمر فإن هذا الجانب الموسيقي لم يعد جوهر الكتاب أو أهم ما فيه ، وبخاصة أن المصطلحات الموسيقية غير مشروحة أو محددة ، ولم تكن « النوتة » معروفة عند القدماء ، ومن ثم لم تستطع الموسيقى العربية المعاصرة أن تفيدكثيرا من وصف المؤلف لطريقة الأداء القديمة ، أما ما ترتب على هذه الألحان فهو الجانب الأكثر أهمية وخطورة ، وبخاصة لدارس الأدب والنقد ؛ ذلك أن الأصفهاني كان يجعل هذه الألحان المختارة منطلقا للتعريف بالشاعر الذي قال الأبيات التي غنيت بها ، نسبه وبيئته وأخباره ، وأساتذته وتلاميذه ، وخصائص فنه الشعري ورأي

النقاد فيه ، ثم يورد نماذج — قد تكون كثيرة — من شعره .

ومن حق الأصفهاني علينا أن نقول إن كتابه الضخم لا يخضع في مجموعه لهذه الطريقة الاستطرادية ، فهناك استقصاء كامل في بعض المواضيع أو الشخصيات ، وهناك تفتيت مقبول ومحدود في بعض آخر ؛ فأخبار نصيب الشاعر تذكر في الجزئين الثالث والخامس ، وحسان بن ثابت يذكر في الجزئين الرابع والرابع عشر وجرير يذكر في السابع والعاشر ، لكن هذا لا يمنع أن نجد عن أبي العتاهية أكثر من مائة صفحة متتالية في الجزء الثالث ، كما نجد عن بشار بن برد مثل هذا القدر في الجزء نفسه .

ولم يتبع الأصفهاني التدرج التاريخي في ذكر الشعراء ، مثله في ذلك مثل السابقين ، بل ينتقل من الإسلاميين إلى الجاهليين أو المخضرمين إلى العباسيين دون سبب منطقي ، وهو يبدأ بترجمة مستفيضة لعمر بن أبي ربيعة ، ويخص نصيبا والعرجي ببعض الحديث ، ويذكر من المغنين سيرة معبد وابن سريج وابن محرز ، وفي الجزء الثاني يستكمل أخبار المجنون (قيس بن الملوح) التي كان بدأها في الجزء الأول ، ويترجم لعدي بن زيد والحطيئة ، وقيس بن الخطيم وعروة بن الورد ، وفي الجزء الثالث نلاحظ أنه لم يعد خالصا للشعراء والمغنين ، إذ يترجم فيه لبعض نُسّاك الجاهلية كَوَرَقة بن نَوْفل وزيد بن عمرو ، وفي الجزء الرابع يجمع إلى الشعراء الحديث عن غزاة واقعة بدر ، وقتلى الأمويين على يد السفاح ، وفي الجزء السابع تظهر أخبار النساء ، وفي الجزء العاشر يتعرض لبعض أيام العرب كيوم شِعب جَبَلَة ، ويوم رَحْرَحان ، ولا يمنعه هذا أن يعود في الجزء التاسع عشر ليتحدث من جديد عن حرب الفجار ، وأن يكون في الجزء الرابع قد تعرض من قبل لحرب بكر وتغلب . وهكذا، وعلى الرغم مما يمكن أن يؤخذ على ترتيب الكتاب ، فإنه أقرب الكتب الموسوعية إلى التنظيم والدقة وأكثرها جدوى للباحث في الأدب والحضارة .

أما الأمالي فإنه مقسم إلى فقرات قصيرة ، يبدأ الموضوع بكلمة « مطلب »

مثل : «مطلب قصيدة جُحْدُر التي قالها وهو في حبس الحجاج» وقد يبدأ بكلمة «حديث» مثل : « حديث رجل من الأعراب تزوج من اثنتين» ... وقد يجمع بين العبارتين ، مثل « مطلب حديث الأصمعي مع امرأة ثكلى من بني عامر نزل بها » . وقد يلغي كل هذه « اللوازم » ليذكر الخبر أو القصيدة بصورة مباشرة . وفي الأمالي يختفي الطابع الاستطرادي، فنادرا ما نجد رابطا أو تدرجا بين مسألة وخبر ، وهنا يكون الاعتماد المباشر على الفهارس الدقيقة للمعرفة بتفاصيل المحتوى . والكتاب يضم عشرات القصائد في صورتها الكاملة ، لشعراء من العصور السابقة على عصر الكاتب ، وبخاصة الجاهلي والإسلامي ، ويضم كثيرا من الأخبار والقصص ، ويبدي اهتماما كبيرا باللغة ، التي يتجه إليها صراحة في « مطالب » مستقلة أو « مباحث » ، مثل : « مطلب ما تقول العرب في معنى أخذ الشيء كله » ، و « مبحث ما تلحقه العرب بآخر الكلمة في الاستفهام الإنكاري » و « فصل في ألفاظ معناها واحد وبعض حروفها مختلفة » . كما يأتي الاهتمام باللغة في أعقاب ما يورد من قصائد وأخبار ، إذ يتعقب غريبها وتراكيبها بالشرح والإعراب ، وقد يعقد مطلبا للإعراب بصورة مباشرة كما فعل مع العبارة المشهورة : « ليس الطيب إلا المسك » .

وقد يتجه القالي إلى النقد من خلال عنايته بالأخبار ، وتسجيله للمحاورات والمناظرات ، ولكنه — في أحيان قليلة — يهتم بالعمل الفني اهتماما نقديا مباشرا ، كأن يعقد مبحثا عن « المفاضلة بين عمر بن أبي ربيعة وجميل بن معمر العذري » (ج ٢ ص ٧٤) ومبحث حكم جرير على الشعراء السابقين عليه . ومنزلته بينهم (ج ٢ ص ١٧٩ ، ١٨٠) .

وتبقى للأمالي ميزة خاصة سنشير إليها فيما بعد .

القيمة النقدية للموسوعات

بعد أن عرفنا شيئا عن ظروف التأليف الموسوعي ، والمحتوى العام لأهم

الدراسات الموسوعية يبقى سؤال مهم عن أثر هذه الموسوعات في تطور مفهوم النقد الأدبي ، والمشاركة العملية في الحفاظ على التراث النقدي . ومزاولة النقد بالفعل . وقبل محاولة تحديد هذه الجوانب نوضح نقطة مهمة ، فنحن في مجال اهتمامنا بتطور مفهوم النقد الأدبي عند العرب ، كان من مقتضى الموضوعية — أو الالتزام بخط التطور — أن يوضع السؤال في صيغة أخرى هي : ماذا قدمت الموسوعات للنقد الأدبي ؟ وهنا يجدر بنا أن نفرق بين جانبين واضحيْ التباين ، هما ، أولا : ماذا أفاد النقد الأدبي عند العرب فعلا من هذه الموسوعات . وثانيا : ما الجوانب التي كان يمكن أن يستفيدها النقد من هذه الموسوعات . ولقد فضلنا الالتزام بالجانب الثاني ، وعرضنا بإيجاز لمنهج هذه الكتب ومضمونها العام ، وهو مضمون لم يلتفت إليه النقاد العرب — إلا قليلا — ولم يحاولوا الإفادة من مشتملاته إلا فيما يكون من حديث عن الأدب بصورة مباشرة .

١ — ولقد اشتملت هذه الكتب على أحكام نقدية ، وحدود بلاغية مباشرة ، أفاد منها النقاد العرب بعد ذلك ، كما يفيد منها مؤرخو الأدب العربي والبلاغة إلى اليوم ، من ذلك مثلا : ما يرويه الجاحظ (ج ١ ص ٢٠٦) «وقال عمر بن لجأ لبعض الشعراء : أنا أشعر منك ! قال : وبم ذلك ؟ قال : لأني أقول البيت وأخاه ، وأنت تقول البيت وابن عمه » ولعل هذا أول كلام صريح عن وجوب مراعاة التناسب في المعاني بين بيت وما يليه . كما يروي قولهم : « لو أن شعر صالح بن عبد القدوس وسابقٍ البربري كان مفرّقا في أشعار كثيرة ، لصارت تلك الأشعار أرفع مما هي عليه بطبقات ، ولصار شعرهما نوادر سائرة في الآفاق ، ولكن القصيدة إذا كانت كلها أمثالا لم تَسِرْ ، ولم تَجْرِ مجرى النوادر . ومتى لم يخرج السامع من شيء إلى شيء لم يكن لذلك عنده موقع » ، ومثل هذه الأحكام كثيرة ومتناثرة . أما المبرد فإن اتجاهه اللغوي جذب اهتمامه ، وإن عقد بابا عن التشبيه ، وآخر عن الغزل وطرائقه ، لا نرى ما يمنع أن يكون أساس اهتمام قُدامة بطرائق الغزل وتقاليده وإن اختلفا في الاستنتاج . وحين يروي صاحب الأغاني عن الأصمعي وأبي

عبيدة أنهما قالا : « عدي بن زيد في الشعراء بمنزلة سهيل في النجوم ، يعارضها ولا يجري معها مجراها ، وكذلك عندهم أمية بن أبي الصلت ، ومثلهما كان عندهم من الإسلاميين الكُمَيْت والطِّرِمّاح » هذا الكلام من صميم النقد ، بل هو ما يعرف بالنقد التاريخي – في صورة مبسطة – يحاول فيه الناقد أن يجد جذور طريقة فنية في أعمال السابقين ويربط بين المتشابهين ليكون ذلك سبيلا إلى مزيد من الفهم للسابق واللاحق معا . وإذ قال صاحب عيون الأخبار (ج ٢ ص ١٧٠) عن رجل ، أو روى عنه قول بعضهم : إن ألفاظه قوالب معانيه ، فهذا حكم من صميم النقد أيضا .

٢ – وهناك نوع آخر من الأحكام النقدية في صورة ضمنية غير مباشرة تفهم من سياق الكلام ، بشيء من التأمل السريع ، لأنها تذكر عادة بغير تعليل . فحين يعقد ابن قتيبة في عيون الأخبار فقرات متوالية عن « الأبيات التي لا مثل لها » ويذكر لنا قول الشاعر :

ستبدي لكَ الأيامُ ما كنتَ جاهلا ... ويأتيك بالأخبار من لم تُزَوِّدِ

وقول الآخر :

والنفسُ راغبةٌ إذا رغّبْتَها ... وإذا تُرَدُّ إلى قليل تقنَعُ

وحين يقول إن أوسَ بنَ حجر أحسنُ من ابتدأ مرثيه في قوله :

أيتُها النفسُ أجملِي جَزَعًا ... إن الذي تكرهين قد وقعا [1]

لا بد لنا أن نطيل تأمل هذه الأبيات – وهي في رأيه لا مثيل لها – ونحاول أن نعلل سر جمالها ، وأغلب الظن أنها تشترك في سيادة لون أو مسحة أخلاقية روحية ، وهو ما يتناسب وشخصية ابن قتيبة . ومثل ذلك ما يرويه صاحب الأغاني عن الحطيئة ، فيذكر (ج ٢) من صفاته ، وتلونه في نسبه ، وعلاقته

---

(١) ويروى : تحذرين .

المضطربة بأخويه لأمه ، ما يصح أن يكون تعليلا كاملا لكل ما نعرف عن الحطيئة من عدوانية وميل إلى تجريح الناس ، فما يروى هنا من صميم النقد، وإن لم يستفد منه النقاد القدماء ، وإن لم يروه الأصفهاني نفسه على أنه دراسة نقدية للحطيئة وشعره .

٣ — وقد غصت هذه الموسوعات بالقصص والطرائف والمحاورات ، فالجاحظ مثلا يذكر (ج ٢ ص ١٦٨) أن السيد الحميري كان مولعا بالشراب وأنه ذهب إلى مجلس أمير من أمراء الأهواز ورائحة الشراب تفوح منه ، فما زاد على أن قال له ممازحا : ما كنت أظن أبا هاشم يفعل هذا ، ولكن يحتمل لمادح رسول الله ﷺ أكثر من هذا ، ثم يأمر له بمزيد من الشراب . ويذكر أبو الفرج الأصفهاني أن عمر بن أبي ربيعة زار المدينة ، وبعد أن عاد إلى مكة ، بعث الغريضَ إلى المدينة ليلقى السيدة سكينة ، ويغنيها بصوته النادر :

ألْمِمْ بزينب إن البين قــد أفدا قلّ الثواء لئن كان الرحيل غدا

فلمّا سمعت سكينة شعر عمر قالت : « فيا ويحه ! فما كان عليه ألا يرحل في غده ، فوجهت إلى النسوة فجمعتهن ، وأنشدتّهن الشعر ، وقالت للغريض هل عملت فيه شيئا ؟ قال : قد غنيته ابن أبي ربيعة قالت : لولا أنك سبقت فغنيته عمر قبلنا لأحسنّا جائزتك . يا بنانة ، اعطه لكل بيت ألف درهم ، فأخرجت إليه بنانة أربعة آلاف درهم ، فدفعتها إليه ، وقالت سكينة : لو زادنا عمر لزدناك » . مثل هذه الأقاصيص والطرائف هي — حين تصح — الوجه الحقيقي للمجتمع . فحادث الحميري ما كان يمر بسلام إلا في ظل مجتمع متسامح ، بدأ يميل إلى حياة الدعة واللين وتتقدم فيه الاعتبارات السياسية . على حين تصور قصة ابن أبي ربيعة وسكينة وسفارة الغريض مدى الترف والفراغ الذي كان يغمر الحجاز — أو مدن الحجاز — في العصر الأموي . وهنا نؤكد أن صورة المجتمع ، والتعرف على خلائقه وخصاله وعقائده وخرافاته وأفكاره وأساطيره ... باختصار : إدراكه حضاريا هو الأساس لنقد سليم يقوم

على تعليلات صحيحة ، وينتج تفسيرا مقبولا . من حقنا هنا ، وقد كانت الموسوعات تحتفي كثيرا بهذا الجانب أن نقول : إنها يمكن أن تلقي على النقد الأدبي العربي ، وعلى تاريخ الأدب العربي بصفة عامة أضواء جديدة وخلاّقة ، فإذا أضفنا إلى ذلك ما عرفنا من اشتمالها على أحكام نقدية مباشرة أو ضمنية لعرفنا أن قيمة هذه الموسوعات من الوجهة النقدية لا يستهان بها .

الجهود الخاصة لبعض الموسوعات

نتوقف الآن – بعد هذا العرض الشامل عند ثلاثة من هذه الكتب الموسوعية ، تميزت أكثر من غيرها بأهمية خاصة ، لصلتها المباشرة بالنقد والبلاغة .

١ – أول هذه الموسوعات « البيان والتبيين » ، ولن نخطىء إذا قلنا إنه موسوعة بلاغية ونقدية ، لاهتمامه المباشر بالنقد والبلاغة ، وغلبة هذا الاهتمام على سائر المحتويات الأخرى .

على أننا لا نستطيع أن نفرد هذا الكتاب عن رفيقه وسابقه : « الحيوان » ، فالآراء تمضي عبر الكتابين في نوع من الوحدة الفكرية والتكامل ، وإن كان « البيان والتبيين » أكثر قربا وتخصصا في موضوعنا .

و « الحيوان » الذي اتخذ عنوانا في الكتاب ، لا يعني أنه مختص بالحيوان وحسب . فهو مجرد منطلق لعرض ومناقشة مسائل كثيرة في الأدب واللغة والعلوم المختلفة ، كما كانت « الأغاني » أو نغماتها منطلقا لمثل ذلك عند الأصفهاني ، مع الاختلاف النسبي في درجة الاهتمام بالأدب والنقد ، «فالحيوان» يقوم على تقصي أصناف الحيوان ، وما حيك حولها من قصص ، وما قيل فيها من شعر وحكم ، وما أثارت من قضايا علمية كالوراثة والطباع والفوائد والأمراض . .

وقد اهتم المبرد في « الكامل » ببعض المسائل البلاغية ، وبخاصة التشبيه الذي يعقد له صفحات طويلة ، والكناية التي يقسمها إلى ثلاثة أضرب ، ويعني أنها

تستعمل لثلاث غايات فنية ، التعمية والتغطية ، ثم الرغبة عن اللفظ الخسيس المفحش إلى ما يدل على معناه من غيره ، ثم التفخيم والتعظيم [1] . وقد أسرف المبرد في إيراد الأمثلة دون أن يعنى بتحليل هذه الأمثلة تحليلا فنيا جماليا ، تشغله الأوجه الإعرابية وتفسير الغريب ، وكذلك الأمر حين يختار الشعر ، فإنه يكثر من اقتباس الشعر ، ويردد المصطلحات النقدية في صدر اقتباساته ، كأن يقول : «ومما يستحسن إنشاده من الشعر لصحة معناه وجزالة لفظه ، وكثرة تردد ضربه من المعاني بين الناس [2] » . أو يقول : « ومما يستحسن لفظه ويستغرب معناه ويحمد اختصاره قول أعرابي من بني كلاب :

فمنْ يَكُ لم يَغْرَض فإني ونـاقتي ... بحُجْر إلى أهل الحمى غَرِضَـان
تَحِـنُّ فتُبدي مـا بها من صبابَةٍ ... وأُخفي الذي لولا الأسى لقضاني

يريد : لقضى عليّ ، فأخرجه لفصاحته وعلمه بجوهر الكلام أحسن مخرج . قال الله عز وجل : وإذا كالوهم أو وزنوهم يخسرون ، والمعنى : إذا كالوا لهم أو وزنوا لهم [3] » .. فترى أن كلمة واحدة هي التي جذبت اهتمامه ، فراح يلتمس لها أشباها من التعابير القرآنية ، دون أن يعنى بالدلالات النفسية والاجتماعية في هذين البيتين ، من تجاوب نفسي مع الحيوان ، وإحساس بوحدة الكائنات ، واتخاذ الناقة رمزا وسبيلا لإسقاط مشاعره ، لم يخفف من هذا التجاهل أو الغفلة الفنية ، أن يذكر البيت الثالث وهو أشهرها :

هوَى ناقتي خلفي وقُـدّامِيَ الهوى ... وإني وإياهـا لمُختلفـان

وأن يذكر أنه يقع بين البيتين السابقين .

هذه ملامح سريعة من أسلوب المبرد . والجاحظ يتجاوز ذلك كله ،

---

(١) انظر عن التشبيه ج ٣ ص ٣٢ — ٥٧ ، ١١٣ — ١٣٢ وعن الكناية ج ٢ ص ٢٩٠ — ٢٩٢ .
(٢) الكامل : ج ١ ص ٤٤ .
(٣) الكامل : ج ١ ص ٣٢ .

فيعنى بتقصي المصطلحات على الرغم مما بها من غموض وعدم تحدد حتى عصره ، وتتشعب مباحثه في العربية واليونانية والفارسية ، فيصير كتابه صورة صادقة لثقافة عصره ، ومؤشرا ذكيا للروافد الثقافية التي ستزداد تمازجا في القرن الرابع لتبلغ الثقافة العربية والفكر العربي في ذلك القرن أقصى ما أتيح لهما أن يبلغـــا .

يهتم الجاحظ اهتماما كبيرا بالبلاغة ، وقد ذكرنا معناها كما انتهى إليه عبر أسئلته التي ألقاها على أدباء من مشارب مختلفة ، وكتاب « البيان والتبيين » هو المصدر الأساسي لمدنا بالمعلومات عن نشأة البلاغة العربية . ومصطلح البلاغة — كما عبر بعض الباحثين — أكثر الألفاظ ترديدا وأقلها تحديدا في كتاب الجاحظ [1] ، إلاّ أنه يربط مفهوم « البلاغة » بمفهوم « البيان » فكلاهما سبيل الإبانة والتعبير ، والبلاغة أكثر تخصيصا لأنها تعني الإبانة باللفظ ، باللسان ، باللغة ، وليس بوسائل أخرى يمكن أن تدخل في معنى البيان ، إذا أطلق اللفظ دون تخصيص [2] .

ثم يمضي الجاحظ بعد أن يسأل الهندي والرومي والفارسي واليوناني عن معنى البلاغة ، يمضي ليحدد مقوّماتها ، وهي عنده تتعدى مجرد الصياغـــة اللغوية المركبة من ألفاظ ذات معان ، إنه يُجمل هذه المقومات في « الفهـــم والإفهام » ، وإذاً فهذه إشارة صريحة إلى أركان ثلاثة تحدد قيمة التعبير البلاغي . يمثل المتكلم الركن الأول ، والمخاطب يمثل الركن الثاني ، وأداة التوصيل تمثل الركن الثالث . وأداة التوصيل هي اللغة . ولا يريد الجاحظ أن يجعل أية لغة — مهما كانت عرجاء تافهة — مستحقة للوصف بالبلاغة بمجرد أن يفهمهـــا الآخرون ، أيا كان حظهم من سلامة الذوق وجودة الفهم . لهذا يحيط هذا

---

(١) مفاهيم الجمالية والنقد : ص ٢٤ .

(٢) وقد تطور مفهوم لفظ « البيان » حين صار علما من علوم البلاغة ، يعني بمعرفة مختلف أشكال التعبير عن المعنى الواحد ، بالصورة ، على هيئة استعارة أو تشبيه أو كناية .

العنصر الثالث بمجموعة من الشرائط التي تكفل له قدرا من الجمال يتجاوز به مجرد الصحة التركيبية ، أي سلامة اللغة وفصاحتها . ثم تتمازج الأركان الثلاثة أو تنصهر في التركيب أو الصياغة . فلا بد أن يكون المتكلم ، أو الأديب ، أو الخطيب قادرا على إقامة التوازن بين مستوى فكره وكلامه ، بحيث لا يسمو أحدهما على الآخر ، ولا يتدنى أحدهما كثيرا عن قرينه ، كما ينبغي ألا يأتي ثوب الألفاظ فضفاضا على جسم المعنى ، وألا تكون الألفاظ أقل مما تقتضيه سعة المعاني .

وإلى جانب التوافق الكمي والنوعي بين الألفاظ والفكرة ، أو اللغة والمحتوى ، يأتي الوضوح مقترنا بالتزام حسن التعبير في شكله ولفظه . وهذا الوضوح لا يعني الإطالة أو الإسهاب ، فكثيرا ما تكون البلاغة ضحية الإطالة ، بل ينبغي أن يتم ذلك في حدود الإيجاز والتكثيف ، فالأديب الحق هو القادر على تشكيل لغته والتوصل إلى غايته من التعبير دون فضول في اللفظ أو قصور في الفكر .

ويمضي التوافق أو التوازن بين اللغة والفكر إلى ضرورة تحقق أنواع أخرى من التوازن ، كالتوازن بين جمال المعنى وجمال اللفظ بحيث لا يستكره منهما جانب ويستساغ الآخر ، وقد عبر الجاحظ عن ذلك بقوله : « لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه ، ولفظه معناه ، فلا يكون لفظه إلى سمعك أقرب من معناه إلى قلبك [1] » .

ويضع الجاحظ إطارا شاملا لهذا التوازن المطلوب بين اللغة والمعنى ، بالإضافة إلى الركنين السابقين : المتكلم والمخاطب ، وهذا الإطار الشامل هو مراعاة مقتضى الحال ، فلكل مقام مقال ، ومن ثم وجب على الأديب أن يراعي نوعية المخاطبين ، منازلهم الاجتماعية ، وثقافتهم ، وميولهم ، بحيث

---

(١) البيان والتبيين : جـ ١ ص ١١٥ ، والكلام ليس للجاحظ كما تدل العبارة .
وانظر ايضا : مفاهيم الجمالية والنقد : ص ٣٢ .

يتم الاتصال بين الأديب وجمهوره . وسنرى تعقيب الجاحظ على صحيفة بِشْر بن المُعْتَمِر وعنايته البالغة بهذا المبدأ النقدي المهم .

ويضع الجاحظ بعض المبادىء العامة التي يجب على المتكلم أن يلتزمها ، وبخاصة الخطيب ، والمبادىء التي يجب أن يتحلى بها المخاطب ويعني عناية بالغة بأداة التوصيل أو وسيلته ، وهي اللغة .. أو الألفاظ ، ومن ثم يعقد فقرات تتحدث عن الفصاحة ، وهي عنده بمعنيين : فهي تعني سلامة النطق مما يشوب أصوات الحروف ويعطل مخارجها الصحيحة ، وتعني نقاء اللغة وخلوها من المفردات والصيغ الشاذة عن أصالة اللسان القرشي وقواعد لغة القرآن ، وهي النموذج الأمثل للتعبير الفصيح (1) . وبذلك تحددت العلاقة بين مصطلحي : البلاغة والفصاحة ، فالأول أكثر شمولا إذ يعني مراعاة مقتضى الحال ، وأركان هذا المقتضى تدخل فيه اللغة مع المتكلم أو المبدع ، والمخاطب أو المُتَلَقِّي . على حين تتعلق الفصاحة بالألفاظ أو اللغة وحسب . ومحصّلة ذلك أن البلاغة تتجه إلى المعنى في حين تتجه الفصاحة إلى الألفاظ .

ونرى أن الجاحظ في إقامته لفكرة الإبداع الفني على ثلاثة أركان هي المبدع والمتلقي وأداة التوصيل لم يكن متعسفاً ، بل عبر عن موقف فيه وعْيٌ بطبيعة الأدب ووظيفته معا ، ولكن النقاد — بعد ذلك — أسرفوا في الحديث عن اللفظ والمعنى وكأنهما شيئان منفصلان ، وسنرى ابن قتيبة — في الشعر والشعراء — يقسم الشعر على هذا الأساس ، دون أن يفطن إلى وحدة الإبداع ووحدة الأثر ، وأنه — عمليا — ليس من الممكن العثور على ألفاظ جميلة ليس وراءها طائل ، فهذا يعني قدرا من التناقض لا يسهل دفعه . لأن المعنى أو الفائدة أو اللذة الجمالية ، كلها قيم تدخل في تركيب اللفظ كما تتبطن معناه .

لعل الجاحظ في نظرته الشاملة هذه ، قبل قدوم عصر الإسراف في المصطلحات والتفتيت ، كان واحدا من الذين ألهموا عبد القاهر نظريته عن

---

(1) مفاهيم الجمالية والنقد : ص ٤٩ .

النظم التي ترى أن اللفظ المفرد لا يعني شيئا ولا يوصف بشيء ، وإنما هو يستحق الوصف حين يُضَمّ إلى غيره ، ويكتسب معنى ، فيصير الحكم على اللفظ والمعنى في حركة واحدة . يقول : « وهل تجد أحدا يقول : هذه اللفظة فصيحة إلاّ وهو يعتبر مكانها من النظم وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها ، وفضل مؤانستها لأخواتها ؟ وهل قالوا : لفظة متمكنة ومقبولة ، وفي خلافه : قلقة ونابية ومستكرهة ، إلاّ وغرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناهما ، وبالقلق والنبوّ عن سوء التلاؤم ، وأن الأولى لم تَلِقْ بالثانية في معناها ، وأن السابقة لم تصلح أن تكون لِفْقاً للتالية في مؤداها ؟ [1] » فهذه العبارات نجد أساسها التاريخي في المبادىء التي وضعها الجاحظ شروطا للعمل الفني الناجح المؤثر .

ولكن كيف تطورت هذه المصطلحات على أيدي المتأخرين ؟

هذه أسطر من « القزويني » يحدد فيها مفهوم الفصاحة والبلاغة :

« الفصاحة يوصف بها المفرد والكلام والمتكلم ، والبلاغة يوصف بها الأخيران فقط ، فالفصاحة في المفرد خلوصه من تنافر الحروف والغرابة ومخالفة القياس . فالتنافر نحو :

غَدَائِرُهُ مُسْتَشْزِرَاتٌ إلى العُلا

والغرابة نحو :

وفاحِماً ومَرْسِناً مُسَرَّجَا

أي كالسيف السُّرَيْجي في الدقة والاستواء ، أو كالسراج في البريق واللمعان ، والمخالفة نحو :

الحمدُ لله العليِّ الأجْلَلِ

(١) دلائل الاعجاز : ص ٨٨ .

قيل ومن الكراهة في السمع نحو :

كَرِيمُ الجِرِشَّي شريفُ النسـب

وفيه نظر . وفي الكلام خلوصه من ضعف التأليف وتنافر الكلمات والتعقيد مع فصاحتها . فالضعف نحو : ضرب غلامه زيدا . والتنافر كقولـه :

وليس قُرب قَبْرِ حَرْبٍ قَبْـرُ

وقولـه :

كريم متى أمدحْه أمدحْه والوَرَى   معي وإذا ما لمته لمتـه وحـدي

والتعقيد ألاّ يكون الكلام ظاهر الدلالة على المراد لخلل إما في النظم ، كقول الفرزدق ، في خال هشام :

وما مِثْلُه في الناس إلاّ مُمَلَّكاً   أبُو أمِّه حيٌّ أبوه يقاربُـهُ

أي ليس مثله في الناس حي يقاربه إلا مملكا ، أبو أمه أبوه ، وفي الانتقال كقول الآخر :

سأطلبُ بُعْدَ الدارِ عنكم لتقرُبُوا   وتسكبُ عينايَ الدموعَ لتَجْمُدَا

فإن الانتقال من جمود العين إلى بخلها بالدموع لا إلى ما قصده من السرور ، قيل ومن كثرة التكرار وتتابع الإضافات كقوله :

سَبُوحٌ لها منها عليها شواهِـدُ

وقولـه :

حمامَةَ جَرْعَى حومَةِ الجندلِ اسجعي

وفيه نظر . وفي المتكلم ملكة يقتدر بها على التعبير عن المقصود بلفـظ فصيح [1] » .

(١) متن التلخيص : ص ٤ – ١٢ .

لقد أطلنا الاقتباس لنرى كيف تجتمع القدرة والعجز في الشخص الواحد ، فهذه المقدرة على الرصد والحصر والتقسيم وتصيد الأمثلة ، لم تستطع أن تصنع بليغا برغم أنه يتكلم في البلاغة والفصاحة ، فلم يجد حرجا من الاستشهاد بنصف بيت ، وتتكرر عنده عبارة « وفيه نظر » دون أن نعرف ماهيته أو وجهه ، ويكرر « قيل » دون أن يدلي برأيه في قيمة هـذا القول !! وتأتي الخطيئة الفنية الكبرى في مناقشة فصاحة هذه الألفاظ بمعزل عن معانيها . وهنا نعود إلى الجاحظ لنرى أن أسلوبه في العرض والتحليل ، وربطه بين المبدع والمتلقي واعتبار اللغة أداة توصيل ترتبط مقدرتها على أداء وظيفتها بمراعاة الطرفين الآخرين ؛ هذا الموقف هو الأكثر نضجا ووعيا بحركة النفس عند الإبداع ، ووظيفة الأدب الفكرية والاجتماعية ، ووظيفة اللغة تبعا لذلك .

لقد اهتم الجاحظ بمسائل أخرى مهمة بالنسبة للناقد ودارس البلاغة ، وبخاصة فن الخطابة والخطباء ، والقصص والقصاصون ، كما اهتم بالشعر في أغراضه ، وأوزانه ، وعلاقته بالعرب أو علاقة العرب به ، وعلاقته بالخطابة . كما أشار إلى البديع ، والاستعارة ويمكن تتبع ذلك بكثير من اليسر في كتابه .

٢ — « الأغاني » هو الكتاب الثاني — من حيث التدرج التاريخي — بين الموسوعات ، لكنه أهمها جميعا بالنسبة للناقد ، واقتباسنا منه — عبر أجزائه العديدة — عشرات المرات يؤكد ذلك . وقد لا يتفوق « الأغاني » في تنسيق مادته على سائر الموسوعات كما أسلفنا القول ، ولكنه يبزها جميعا في شموله وأمانته العلمية ، فهو يستقصي كافة الأقوال ، ويروي الخبر نفسه أكثر من مرة إذا جاء من أكثر من راوية ، أو إذا نسب الخبر نفسه لأكثر من شخص ، وقد نبهنا إلى شيء من ذلك .

وقد تكون الآراء الخاصة لأبي الفرج قليلة ، ولكنها تدل على وعي وبصر بالشعر وفنون القول ، وسنعرف شيئا من ذلك ، ولكننا الآن نحدد ملامح رعايته للمنهج النقدي ، والدفعة القوية التي قدمها للدراسات النقدية التي أفادت منه .

أولها ما أشرنا إليه من استقصاء روايات الخبر الواحد ، وبخاصة إذا مـــا نسب مضمونه إلى أكثر من شخص . وثانيها مشاركته في تصحيح نسبة بعض الأشعار إلى غير أصحابها ، وقد أشرنا إلى شيء من ذلك وكان من فعل المغنين ، ونشير إلى بيت نسب إلى المُنَخّل اليَشْكُري ، وهو :

وأحبُّهـــــا وتحبُّنــي وتحبُّ ناقتُهـــا بعيــري

فيقول الأصفهاني إن القصيدة — وفيها البيت — من مرويات حماسة أبي تمام ، ولكني لم أجده في رواية صحيحة . وله طرق شتى في التوصل إلى هذا التصحيح [1] . ومن الطرق التي عالج بها بعض الأشعار المنسوبة إلى غير أصحابها قضية تشابه الأسماء ، أو كثرة ارتباط شاعر معين بحادثة معينة فينسب كل ما قيل في تلك الحادثة إليه ، فإن الرواة نسبوا كل ما فيه اسم ليلى إلى المجنون وكل ما فيه اسم بثينة إلى جميل ، ولكن أبا الفرج يصحح النسبة ، ويفرق بين الأسماء المقصودة ، والتي تذكر كرموز للغزل دون أن تعني امرأة بعينهـــا .

ويظهر حرصه تجاه القصائد التي اختلطت على ألسنة الرواة أو عامة الناس لتشابهها في الوزن والقافية ، وسبق ذكر ما يفيد في ذلك .

كما يعتمد الأصفهاني على النقد الداخلي في تصحيح نسبته ، فحين يروى قول الشاعر :

أمَّ سلاّمَ مـــا ذكرتُكِ إلاّ شرقت بالدموع مني المـــآقي
حـــــذرا أن تبين دار سليمى أو يصيح الداعي لها بفراق

يرفض نسبتها إلى من تنسب إليه ، وهو عبد الرحمن بن أبي عمار المعروف بالقَسّ ، صاحب سلاّمة ، ويرى أنها للوليد بن يزيد ، الذي كثيرا ما يذكر

(١) منهج أبي الفرج الأصفهاني : ص ٣٧ — ٥٧ .

سلمى باسمها ، أو باسم أم سلام ، لأنه لم يكن يتصنع في شعره ، ولا يبالي بما يقال عنه . بل قد يشكك الأصفهاني في نسبة الأبيات ، وفيمن قيلت فيه، من خلال تناسب الشعر مع الغرض أو الشخص الذي قيل فيه ، فحين يـــروي البيتين :

في كفِّه خيزُرانٌ ريحُه عَبِقٌ   من كفِّ أروعَ في عرنينه شَمَمُ

يُغضِي حياء ويُغضَى مــن مهابته   فما يُكلّم إلاّ حين يبتسم

يقول : الشعر للحزين بن سليمان الديلي ... والناس يروون هذين البيتين للفرزدق في أبياته يمدح بها علي بن الحسين عليهما السلام ، والتي أولها :

هذا الذي تعرف البطحاءُ وطأتَهُ   والبيتُ يعرفُهُ والحِلُّ والحَرَمُ

وهذا غلط ممن رواهما فيه ، وليس هذان البيتان مما يمدح بمثلهما علي بن الحسين عليهما السلام ؛ لأنهما من نعوت الجبابرة والملوك ، وليس كذلك ولا هذا من صفته وله من الفضل المتعالم ما ليس لأحد .

هذه بعض جوانب من عنايته بتحقيق النص وتصحيح نسبته .

ونمضي مع ملامح شخصية الأصفهاني النقدية ، بعد التزام الدقة في رصد الأخبار ، وتوثيق النصوص الشعرية ، تأتي قدرته على التحليل والتأويل ، وكشف التشابه في المعاني بين الشعراء أو سرقة بعضهم شعر بعض . وهو في التحليل والتأويل يصل إلى التقاط التفسير والتحليل الصادق الطريف ، بصرف النظر عن شهرة صاحبه، وهذا لن يتيسر إلاّ لناقد ذوّاقة سليم الحسّ والإدراك . من ذلك تسجيله لهذا النقد الذي تفطّن إلى معانٍ رمزية لم يعرفها عصره . وقد جاء هذا النقد لقصيدة جاءت في سياق هذا الخبر .

فقد كان خالد بن عتاب يقول لأعشى همدان الشاعر ، في بعض ما يُمنّيه إياه ويعده به : إن وليتُ عملا كان لك ما دون الناس جميعا ، فمتى استُعملت فخذ خاتمي واقض في أمور الناس كيف شئت . فاستُعمل خالد على أصبهان

وصار معه الأعشى ، فلما وصل إلى عمله جفاه وتناساه ، ففارقه الأعشى ورجع إلى الكوفة وقال فيه :

تمنيني إمارتَها تميمٌ	وما أمي بأم بني تميمِ
وكان أبو سليمان أخا لي	ولكنّ الشِّراك من الأديمِ
أتينا أصبهان فهزّلتْنا	وكنا قبل ذلك في نعيمِ
أتذكرنا ومُرَّةَ إذ غَزَوْنا	وأنت على بُغَيْليكَ ذي الوُشُومِ
ويركب رأسه في كل وحل	ويعثر في الطريق المستقيمِ
وليس عليك إلاّ طَيْلَسانٌ	نصيبيٌّ وإلاّ سحق نيمِ
وقد أصبحت في خزٍّ وقزٍّ	تَبَخْتَرُ ما ترى لك من حميمِ
وتحسب أن تلقاها زمانا	كذبتَ وربِّ مكةَ والحطيمِ

فبعث خالد إلى الشاعر يسأله : من مُرَّة هذا الذي أدعيت أني وأنت غزونا معه على بغل ذي وشوم ، ومتى كان ذلك ، أو متى رأيت عليّ الطيلسان والنيم اللذين وصفتهما ؟ !

فأرسل إليه : هذا كلام أردت وصفك بظاهره ، فأما تفسيره فإن مُرّة مرارة ثمرة ما غرست عندي من القبيح ، والبغلُ المَرْكَبُ الذي ارتكبته مني لا يزال يعثر بك في كل وعث وجدد ووعر وسهل ، وأما الطيلسان فما ألبسك إياه من العار والذم [1] .

أما ما يقوم به هو من تحليل فتظهر فيه معرفته الواسعة ، وقدرته على اكتشاف أوجه التشابه ، أو المنابع الفنية عند الشاعر ، مثل تعليقه على قول ابن مناذر :

قد تُقطع الرحمُ القريب وتُكفَرُ ‏ ‏ النُّعْمَى ولا كتقارب القلبين

(١) انظر النص والتعليق عليه في : دراسة الأغاني : ص ٣٠٢ .

يُدني الهوى هذا ويدني ذا الهـــوى   فإذا هما نفسٌ تُرَى نَفْسيــــنِ

ويعلق الأصفهاني : هذا أخذه من كلام رسول الله ﷺ نقلا ، فقد قال : إن الرحم تقطع وإن النعم تكفرولم ترَ مثل تقارب القلوب .

كما يشير — في معرض حديثه عن شاعرية الوليد بن يزيد — إلى أن له أشعارا كثيرة في ذكر الخمر وصفتها قد أخذها الشعراء فأدخلوها في شعرهم ، بعد أن سلخوا — أي حوروا ونقلوا — معانيها ، ويشير إلى أبي نواس خاصة الذي سلخ معانيه كلها وجعلها في شعره [1] .

ورابع صفاته النقدية منهجه في الحكم على الشعر ، فإنه يقدم تعريفا شاملا بشخصية الشاعر ويجعل هذه المعرفة سبيلا إلى مزيد الفهم للشعر ، دون أن يجعلها سدا بيننا وبين رؤية الجانب الفني ، وقد سبق أن أشرنا إلى موقفه من الأحوص حين ذكر من أخباره ما ينفر منه ، ولكن ذلك لم يكن سببا لانتقاص شاعريته ، بعكس أولئك الذين لا يتحلون بأخلاق الناقد الحق ، ويمارسون النقد هواية أو عصبية .

أما آراؤه في الشعر فإنها متناثرة في طول الكتاب ، وأوصافه للقصائد والشعراء لم تختلف عن العبارات الشائعة على أقلام نقاد عصره بصفة عامة ، فهذه قصيدة جيدة ، وهذه فوق الشعر ... إلخ ، أو يقول عن الشاعر : كان شاعرا مطبوعا ، أو غزير البحر لطيف المعاني سهل الألفاظ ..

وخلاصة الأمر أن « الأغاني » من الدراسات الشاملة التي لا يستغني عنها الدارس ، وإذا كان من الصعب اكتشاف مذهب فني للأصفهاني في ذاته ، فإن منهجه ونظراته الطيبة يقربانه من أصحاب الأصالة ودعاة التجديد .

٣ — « الأمالي » ، لأبي علي القالي ، هو الكتاب الثالث الذي نؤثره بوقفة خاصة . وقد ذكرنا من قبل أن الأحكام والتفسيرات النقدية المباشرة في الكتاب

---

(١) السابق : ص ٣٠٦ .

قليلة جدا ، وبخاصة إذا قيست إلى البيان والتبيين أو الأغاني ، ومع ذلك ، يظل هذا الكتاب مهماً للناقد ، وبخاصة إذا آثر التوجّه إلى الفنون التي أهملها النقد القديم ، ونعني هنا « القصة » بصفة خاصة .

وقد عرفنا — فيما يخص القصة — ثلاثة أمور نجعلها مرتكزا للتعريف بأهمية « الأمالي » ، أولها : أن فن الحكاية يعتمد على الفطرة ، فليس هناك جماعة إنسانية لا تلجأ إلى « الحكاية » لأغراض شتى ، و « الحكاية » هي الصورة الساذجة لفن القصة الذي يحتاج إلى مجموعة من الشروط والوسائل الفنية لكي يدخل في مفهوم الخلق الفني ، ويتحول من الأداء العفوي إلى الصنعة المحبوكة . وثانيها : أن العرب عرفوا القصة القصيرة في صورة خبر أو تفسير مثل ، وعرفوا ما يقرب من الشكل الروائي في قصص أيام العرب ، أي حروبهم ، وقصص العشاق ، وسبق أن عرفنا جانبا عن قصة مضاض ومي ، وغيرها . وثالثها : أن القدماء أحجموا عن دراسة هذه القصص والعناية بها لأنها لم تتواتر بلفظها ، وظلت فترة طويلة غير مدونة ، وحين دونت فإنها نُقلت عن المعنى ، وظلت « اللغة » هي لغة المدوِّنين لا المؤلفين ! !

ولكننا سنجد أعمالا قصصية دونت في صورتها السليمة ومع ذلك لم يلتفت النقاد إلى عناصرها الفنية ، بل لم يفطنوا إلى أنها تمثل شكلا جديدا يمكن أن يكمل التجربة ويغني الأدب العربي الذي ظل غالبا حبيس الشكل الشعري الغنائي ، فكما رأينا ظلت « رسالة الغفران » ، و « المقامات » وغيرها دون عناية تذكر من النقاد الذين لم يلتفتوا — من بين فنون النثر — إلا إلى الرسائل الديوانية والإخوانية وما شاكلها في التصنع وفقر التجربة الإنسانية وجمـــود الشكل الفـــني .

ويأتي « الأمالي » ليضيف إلى الموسوعات خطا جديدا هو الاهتمام بالنثر ، بالأخبار والقصص بصفة خاصة .

لقد اهتم الجاحظ بالقصص والقصاص ، ولكن عنايته اتجهت إلى ذكر

أسمائهم والأماكن التي قصوا بها [1] . وإذا كان قد التفت إلى نوادر المعلمين والأعراب ، وفكاهات الحمقى والنوكي والمجانين ، فإنه التفت إلى وجه الطرافة واكتفى به ، فلم يورد من القصص إلا ما يعطي هذا الإحساس بالغرابة والدهشة أو الإضحاك ، ونستطيع أن نلمس ذلك على أحسن وجه في كتابه الآخر « البخلاء » ، وقد اقترب فيه من النهج الذي آثره الأمالي ، ونعني به إيراد الخبر كاملا ، وينفرد الأمالي بعدم تتبعه لغرائب السلوك الإنساني وانحرافاته ، بل يأتي أحيانا بأخبار أو قصص عادية جدا ، ولكنها – شأن القصة القصيرة المعاصرة – تعطي المغزى الإنساني والحضاري المطلوب دون أدنى مبالغة .

ونعطي مثلا لهذا النوع من الأخبار ، وشخصيات قصته هذه حقيقية غير مخترعة ، وسنجد فيها خطوط قصة قصيرة ناجحة :

« حدثنا أبو بكر بن الأنباري قال : حدثني أبي ، قال : حدثني عبدالله ابن عمرو بن عبد الرحمن الوراق ، قال : حدثنا المفضل بن حازم قال : حدثنا منصور البرمكي ، قال : كان لهارون الرشيد جارية غلامية – يعني وصيفة على قدّ الغلام – وكان المأمون يميل إليها وهو إذ ذاك أمرد ، فوقفت يوما تصب على يد الرشيد من إبريق معها ، والمأمون جالس خلف الرشيد ، فأشار المأمون إليها كأنه يقبلها ، فأنكرت ذلك بعينها ، وأبطأت في الصب على مقدار نظرها إلى المأمون وإشارتها إليه : فقال الرشيد : ما هذا ! ضعي الإبريق من يدك ، ففعلت ، فقال : والله لئن لم تصدقيني لأقتلنك ، فقالت : يا سيدي ، أشار إليّ عبدُ الله كأنه يقبلني فأنكرت ذلك ، فالتفت إلى المأمون ونظر إليه كأنه ميت لما دخله من الجزع والخجل ، فرحمه وضمه إليه وقال : يا عبدالله ، أتحبها ؟ قال : نعم يا أمير المؤمنين ، قال : هي لك ، قم فادخل في تلك القبة ، ففعل ، ثم قال : هل قلت في هذا الأمر شعرا ؟ قال : نعم يا سيدي ، ثم أنشد :

---

(١) البيان والتبيين : جـ ١ ص ٣٦٧ – ٣٦٩ .

ظبـــــي كتبــت بطــرفي مـــن الضمير إليـــــه
قبلتـــه مــــــن بعيــد فاعتـــل من شفتيـــــه
ورد أخبــــــــث رد بالكسر من حاجبيـــــه
فمــــا برحت مكـــــاني حتى قـــدرت عليــه » [1]

سنصرف النظر عن سلسلة الرواة ، فتلك من آثار عصر المشافهة والثقافة الدينية ، ولكن إذا التفتنا إلى طبيعة الحدث في القصة ، وعدد الشخصيات ، والبعد الزمني ، واللغة والحوار ... سنجد ذلك كله يعطي ملامح قصة جيدة لو أن النقاد التفتوا إلى مثل تلك الأخبار ولفتوا الأدباء إلى التفطن لدلالاتها وشجعوهم على إعادة صياغتها .

ومن القصص الطريفة التي تنسب إلى أشخاص معروفين ، ومن ثم يطلقون عليها اسم « الأخبار » ما وقع بين أبي الأسود الدؤلي وامرأته من المخاصمة في ولدها منه بين يدي زياد ، وما دار بين عبد الملك بن مروان وعزة صاحبة كثير يوم دخلت عليه ، ومطلب حديث النسوة اللاتي أشرن على بنت عبد الملك بالتزوج ، ووصفن لها محاسن الزوج ، ومطلب حديث ليلى الأخيلية مـــع الحجاج ... كل هذه المواقف ذات رموز إنسانية غاية في الصدق والعفوية .

وهناك قصص أخرى تنسب إلى أشخاص مجهولين ، فهي أقرب إلى الاختراع أو النقل عن ثقافات أخرى ، مثل : مطلب البنين السبعة الذين هوت عليهم الصخرة ، وما قال فيهم أبوهم من الشعر ، ومطلب حديث الأعرابي الذي اشترى خمرا بجزة صوف ، وما حصل بينه وبين امرأته ، وحديث رجل من الأعراب تزوج اثنتين وقد قيل له من لم يتزوج اثنتين لم يذق حلاوة العيش ، وهذه القصة تساق شعرا تهكميا هجائيا للنساء ظريفا ، وتنتهي القصة بأن يعلن الرجل أن يعيش عزبا ، أو أن يعيش حياة إباحية لا ترتبط بامرأة أيا كانت ! !

(١) الأمالي : جـ ١ ص ٢٢٥ ، ٢٢٦ .

وتمضي هذه القصص والأخبار إلى « ذيل الأمالي والنوادر » لنجد فيه قصصا من اللون الذي آثره الجاحظ ، أبطالها الطفيليون والحمقى ، كما نجد قصصا عن العشاق يمكن أن نجدها في أماكن أخرى .

وخلاصة القول أن في « الأمالي » اهتماما واضحا بالنثر ، وبخاصة الأخبار والقصص ، التي تروى في صورتها الكاملة ، ومن ثم يمكن أن تكون عونا لإعادة النظر في موقف الأدب العربي القديم من فن القصة .

الفصل الثالث: بَدءُ التأليفِ المنهجيّ

البداية

يحتاج التأليف في فن من الفنون توافر قدر من الأفكار والملاحظات التي تقوم مقام المادة الأولية في الصناعة ، ثم يأتي بعد ذلك — المؤلف الذي يتمتع بشيء من شمول الرؤية والقدرة على ربط الأجزاء وترتيب الأفكار والتنسيق بين الأضداد والانتهاء إلى نتائج . وفي المراحل الأولى للتأليف في النقد والبلاغة سنجد أن الذين نهضوا بهذا العبء في بواكيره كانوا أدباء فيهم قدرة الإبداع أيضا ، ولعلنا نذكر أن المحاولات النقدية الأولى قام بها الشعراء أنفسهم ، وخيمة النابغة المضروبة في عكاظ خير مصداق لذلك ، ولكن النابغة لم يؤلف ! ! لقد احتاج الأمر إلى نحو قرن بعد النابغة لتكتب الصحيفة الأولى في مجال التأليف البلاغي ، واحتاج إلى قرن آخر لتكتب الصحيفة الثانية ، وهذه طبيعة التطور ومصاعب البداية ، التي فتحت السبيل لسيل منهمر من المؤلفات بعد ذلك ، لم يكن يحتاج إلى سنوات ، إذ تلاحقت المؤلفات وتعددت اتجاهات المؤلفين .

وسنعطي البذور الأولى في مجال التأليف شيئا من العناية ، لنهتم بأول الثمار الناضجة التي ستكون بمثابة طريق جديد يمتد ويؤثر عبر قرون عديدة .

أما هذه البذور فنجدها في : رسالة عبد الحميد إلى الكتاب ، وصحيفة بِشر بن المُعْتَمِر ، وكتيب بعنوان « فحولة الشعراء » ، للأصمعي .

١ — رسالة عبد الحميد إلى الكتّاب

ونحن نهتم بها لأنها المحاولة الأولى التي يصنعها كاتب ، يحاول بها أن ينقل تجربته إلى محترفي فنه ، وهم جماعة كتاب ديوان الرسائل ، الذين يتولون المراسلات نيابة عن الخليفة أو الوزير حسب موقع الكاتب .

ومعروف أن عمر بن الخطاب هو أول من دوّن الدواوين ، وحين استقر الأمر لبني أمية واتسعت الدولة صارت الدواوين ذات شأن في الإدارة ، وصار كتابها ينتقون من أطيب العناصر ثقافة ونقاء لغة وخلقا .

وأشهر كتاب العصر الأموي عبد الحميد بن يحيى بن سعيد ، المعروف بعبد الحميد الكاتب ، وهو من أصل فارسي ، وقد تخرج على يد سالم رئيس ديوان هشام بن عبد الملك ، وصار هو بدوره رئيس ديوان مروان بن محمد آخر الخلفاء الأمويين . وقد انتشر الكتّاب في تلك الفترة ، وظهر أثرهم في رقي الأساليب النثرية ، وبخاصة أن أكثرهم كان يجيد أكثر من لغة ، وهذا دافع إلى اقتباس الأفكار ، وعامل على اتساع الأفق ، وقد كان الكتاب يتأنقون في اختيار الألفاظ ، ويجهدون أنفسهم في حسن العرض للمعاني ، وفي أن تبدو الرسالة في مجموعها وأجزائها قطعة فنية دقيقة التكوين والتلوين، وهذا—بالطبع— ناتج عن انقطاع الكتّاب لإجادة هذا الفن ، وقد أشاد الجاحظ بأثر الكتاب في ترقية الأساليب ، فقال : « أما أنا فلم أرَ قط أمثل طريقة في البلاغة من الكتاب ، فإنهم قد التمسوا من الألفاظ ما لم يكن متوعرا وحشيا ولا ساقطا سوقيا [1] » ، ونذكر إلى جانب عبد الحميد : عبدالله بن المقفع ، وسهل بن هارون إلى أن نصل إلى ابن العميد ، لنجد سلسلة من الكتّاب المجوّدين ، الذين

---

(١) البيان والتبيين : جـ ١ ص ١٣٧ .

ألا ينكر أثرهم في ترقية الأساليب النثرية، وقد كان لوجود فئة الكتاب ووضوح ثرهم أن اهتم بهم ابن قتيبة ، ووضع كتابه : « أدب الكاتب » ، وسمي أبو هلال العسكري كتابه بالصناعتين ، ويعني : الكتابة والشعر .

أما رسالة عبد الحميد إلى الكتاب [1] ، فهي المحاولة الأولى التي تتطلع إلى التـأثير في الآخرين ، وقد وصف فيها عبد الحميد صناعة الكتابة وأهمية الكتاب في تدبير الحكم وما ينبغي أن يتحلوا به من آداب ثقافية وأخرى خلقية وسياسية ، تتصل بالخلفاء والولاة والرعية ، وقد تأثر عبد الحميد في وضعها بالوصايا التي كان يوجهها ملوك الفرس إلى وزرائهم وكتابهم [2] .

ويبدأ عبد الحميد رسالته بإظهار أهمية الكتّاب في الدولة ، والموقع الخطير الذي يأخذونه بالنسبة للحاكم ، ومِنْ ثَمَّ يحمّلهم مسئوليات جسـام ، فيخاطبهم قائلا إنكم : « لا يستغني الملك عنكم ولا يوجد كاف إلا منكم ، فموقعكم من الملوك موقع أسماعهم التي بها يسمعون ، وأبصارهم التي بها يبصرون ، وألسنتهم التي بها ينطقون ، وأيديهم التي بها يبطشون » . .

أما وهذه أهميتهم ، وذاك موقعهم من الملك ، فإنه يحدد لهم مجموعة من الصفات الظاهرة والباطنة التي يجب أن تتوافر فيهم : « وليس أحد من أهل الصناعات كلها أحوج إلى اجتماع خلال الخير المحمودة وخصال الفضل المذكورة المعدودة منكم أيهـا الكتاب » ... ومن ثم يجب أن يكون الكاتب « حليما في موضع الحلم ، فهيما في موضع الحُكم ، مقداما في موضع الإقدام ، محجما في موضع الإحجام ، مُؤْثراً للعفاف والعدل والإنصاف ، كتومـا للأسرار وفيا عند الشدائد ، عالما بما يأتي من النوازل ، يضع الأمور مواضعها ، والطوارق في أماكنها ، قد نظر في كل فن من فنون العلم فأحكمه ، وإن لم يحكمه أخذ منه بمقدار ما يكتفي به ، يعرف بغريزة عقله وحسن أدبه وفضل

---

(١) انظر نص الرسالة بكامله في مقدمة ابن خلدون : ص ٢٤٨ - ٢٥١ .
(٢) العصر الاسلامي : ص ٤٧٤ .

تجربته ، ما يرد عليه قبل وروده ، وعاقبة ما يصدر عنه قبل صدوره ، فيعد لكل أمر عدته وعتاده . ويهيىء لكل وجه هيئته وعادته ، فتنافسوا يا معشر الكتّاب في صنوف الآداب ، وتفقهوا في الدين ، وابدأوا بعلم كتاب الله عز وجل ، والفرائض ، ثم العربية ، فإنها ثِقَاف ألسنتكم ، ثم أجيدوا الخط فإنه حلية كتبكم ، وارووا الأشعار ، واعرفوا غريبها ومعانيها ، وأيام العرب والعجم وأحاديثها وسيرها ، فإن ذلك معين لكم على ما تسمو إليه هممكم ، ولا تضيعوا النظر في الحساب فإنه قوام كتاب الخراج » .

ويهمنا في هذه الرسالة أنها لا تنظر إلى الكتابة كحرفة يمكن لكل إنسان أن يتقنها ، إنها تحتاج إلى إنسان له استعداد خاص ، وسنرى الموقف نفسه عند بشر بن المعتمر ، أما هنا فنراه يحدد قدرات الكاتب ببُعد النظر وصدق الحَدْس وحسن التأتي للأمور ، وهذا كله يحتاج إلى خيال خصب يستطيع أن يتوقع ما يمكن أن يحدث فلا تدهمه النوازل ، وعقل حصيف يستطيع أن يحلل الحوادث ويزنها وزنا سليما فيعرف وجه الصواب فيها ، والدروس المستفادة منها .

أما ثقافة الكاتب فقد حددها بالثقافة الدينية ، وأولها المعرفة بكتاب الله ، ثم إجادة العربية في كافة مستوياتها التعبيرية ، ورواية الشعر ، ودراسة التاريخ ، وآداب السلوك التي تليق بوظائفهم ، ثم الحساب لمن يتهيأ لأعمال الخراج .

ويكمل عبد الحميد وصاياه السلوكية والتعبيرية ، في دعوته للكتاب أن يلتزموا حسن النصيحة لمن يعملون عنده ، والتواضع ولزوم المنزلة دون تجاوز لها في الهيئة أو اللباس ، أو المَظهر العام في البيت ، والبعد عن الغرور ، أما التعبير فدعامته الإيجاز في الابتداء والجواب ، والاهتمام بتقصي الحجج ، فإن ذلك أدعى للإقناع .

إن الصفات التي دعا عبد الحميد الكتّاب إلى اعتناقها سلوكا وتعبيرا توشك أن تصير صفات الصحفي الناجح في عصرنا ، فليس كل إنسان بصالح لأن يصير صحفيا ، والصحفيون ألوان واهتمامات شتى ، ولكن ما يجمع بينهم سرعة

الخاطر وحضور الحجة ، ولباقة الحديث ، والتفطن لمواطن القول ... إلى آخر تلك الصفات التي اشتملت عليها الرسالة .

٢ — صحيفة بشر بن المعتمر

المصدر الوحيد لهذه الصحيفة كتاب « البيان والتبيين » الذي أورد نصها كاملا ، وتعليقات الجاحظ عليه [١] . وقد حدث تداخل بين الكلامين أحيانا ، لم تحدده الأقواس ، أو الإشارة إلى مرجع الضمير [٢] ومع هذا فالصحيفة واضحة الأهداف ، وهي أكثر امتدادا وعمقا وفهما لطبيعة الإبداع الفني وشرائط التعبير الصادق ، من رسالة عبد الحميد ، والفرق كبير بين الرجلين ؛ فبشر بن المعتمر (ت ٢١٠ ﻫ) شيخ المتكلمين المعتزلة ، ومن كبار مفكريهم وشعرائهم أيضا ، وقد توقفنا — أكثر من مرة — عند جهود المعتزلة في مضمار الدراسات النقدية والبلاغية ، وهذه الصحيفة علامة على مرحلة من مراحل هذا الاهتمام .

وصحيفة بشر في صميم علم البلاغة ؛ لأنها تضع المبادىء والشروط والتعليمات ، من موقف التتبع الدقيق لحركة النفس والفكر في لحظة الإبداع الفني ، دون أن تتعلق بعمل معين تحلله أو تتقصى ملامحه .

ولا نستطيع أن ننقل الصحيفة بنصها لطولها ، والاطلاع عليها ميسور ، ولكننا نشير إلى دلالاتها الفنية البلاغية والحضارية اعترافا بأهميتها ، فالقضايا التي تطرحها هذه الصحيفة ستمثل — في المستقبل — أهم ما دارت حوله الدراسات البلاغية العربية ، ونحن نعتبر هذه الصحيفة — إلى ذلك — بداية ظهور

---

(١) البيان والتبيين : جـ ١ ص ١٣٥ — ١٤٥ .

(٢) حاول عبد العزيز عتيق أن يستخلص عبارات الجاحظ ، انظر : في تاريخ البلاغة العربية ص ٢٨ . وانظر أيضا : البلاغة تطور وتاريخ ، فقد حدد الصحيفة بوسيلة أخرى : ص ٤٢ ، ٤٣ .

علم البلاغة ، ومن المؤسف أن سيد نوفل لم يعطها العناية الكافية ، في كتابه عن نشأة البلاغة ، وراح يرصد التعريفات والإجابات . وكأن التعريف غاية في ذاته ، وليست الإجابة المقتضبة دلالة كافية على ميلاد علم جديد ، فالتأليف الواعي هو الحقيقة التي لا تقبل جدلا ، وهذه الصحيفة هي بداية التأليف ، ويمكن إجمال أهدافها في الآتي :

أولا : في مناسبة الصحيفة

نذكر قول الجاحظ : « مر بشر بن المعتمر بإبراهيم بن جبلة بن مَخْرَمة السكوني الخطيب ، وهو يعلم فتيانهم الخَطابة ، فوقف بشر فظن إبراهيم أنه إنما وقف ليستفيد أو ليكون رجلا من النظارة ، فقال بشر : اضربوا عما قال صفحا ، واطووا عنه كشحا . ثم دفع إليهم صحيفة من تحبيره وتنميقه .... »

ففي هذه العبارة دلالتان : أن الخطابة كانت شائعة في هذه الفترة ، وكانت فنا تقام لتعليمه المدارس أو مايشبهها من حلقات الدرس ، ويختص بتعليمها أساتذة مشهود لهم ، وقد اهتمت الصحيفة بالخطابة تمسكا بنقطة البداية أو الدافع الأول ، ولكنها تجاوزتها إلى الاهتمام بمشكلات الإبداع والتعبير بصفة عامة ، أي أنها تجاوزت الخطابة إلى بعض قضايا الفن الأدبي في كافة أشكاله : الشعر والنثر بفنونهما . والدلالة الثانية أن الصحيفة لم تكن عملا عفويا تم بالمصادفة ، فقد تسمّع بشر على الدرس ، ثم ذهب فكتب (حبّر) وأعاد النظر فيما كتب حتى استقام على أحسن صورة (نمّق) . وهذا التصرف هو الذي تطيقه طبيعة المعتزلة ، في ميلهم إلى الجوانب النظرية والحجج العقلية ، واستقصاء الدليل وضرب المثل بالأشباه والنظائر ، وترتيبا على التعمد في صياغة الصحيفة صح لنا أن نعتبرها بداية التأليف البلاغي .

ثانيا : دوافع الابداع

يتعرض بشر إلى مشكلة الإبداع ، أو طبيعة اللحظة التي يجد الخطيب ، أو

الأديب . الدافع الذي يحمله على القول أو الكتابة . وهذه اللحظة متميزة لا تتأتى له كل يوم أو حين يريد ، ومن ثم يوصيه بشر بأن يغتنم تلك اللحظة المعطاء . لأن ما تجود به النفس حينها سيكون طبيعيا وجميلاً ، بعيداً عن الافتعال والاستكراه : « خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك واجابتها إياك . فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهرا وأشرف حسبا ... » .

وإلى الآن ... لم يستطع البحث الفلسفي أو النفسي أن يعلل لنا أسرار ودوافع الإبداع الفني عند الأدباء والشعراء ، يراه أفلاطون وحيا من الآلهة مستدلا بتناوب القدرة والعجز ، والتفوق في فن والهبوط في غيره ، ويراه أرسطو في القدرة على المحاكاة ، والمعاناة والجهد ورعاية القواعد والأصول الفنية . ويراه النفسيون —وبخاصة فرويد— تعبيرا عن رغبات مكبوتة ، أهمها الجنس والأماني الحبيسة في العقل الباطن ، التي يحاول الأديب أن يتسامى بها ويقدمها للناس في صورة جمالية مقبولة . بل مثيرة للإعجاب .

فأين بشرٌ من تلك الاتجاهات ؟ لا نستطيع أن نزعم معرفته بها . ولكن مدرسة الاعتزال لم تكن بمعزل عن الفلسفة اليونانية وقضايا المنطق ، وإذا كانت ترجمة كتاب « الشعر » لأرسطو تأخرت عن عصر بشر ، فإن أجزاء من كتابيه : « الخطابة » و « الأخلاق » كانت قد عرفت . ومع هذا فإن تقسيم بشر للأدباء وجعلهم في ثلاث منازل يدل على تفطن قوي وإفادة من الفكر اليوناني ومن ملاحظات العرب في مجال البلاغة والبيان . فيشير بشر إلى صاحب الموهبة — وهو في المنزلة الأولى — تواتيه المعاني حين يريد دون استكراه أو تعمل ، ثم صاحب الصنعة — وهو في المنزلة الثانية — الذي يحتاج إلى تصيد للحظة المناسبة . ومعاودة الأمر والتزام الدربة حتى يستقيم له ما يريد ببذل الجهد وإتقان الحرفة . ثم يأتي الدخيل على الأدب . فليس بذي موهبة ، ولا يملك القدرة على بذل الجهد والصبر حتى تتكشف قدرته وميوله . وينصح هذا الثالث بالانصراف إلى مهنة أخرى حتى لا يصير محل سخرية من هم أقل قدرا منه .

ثالثا : وحدة التجربة الفنية شكلا ومضمونا

وهذه النظرة التي طرحها بشر في مرحلة متقدمة هي التي ألهمت الجاحظ بعد ذلك فكرته عن المتكلم والمخاطب وأداة التوصيل ، واعتبار هذه الأركان بمثابة شيء واحد يتكامل . وسنجد أساس هذه الفكرة في صحيفة بشر ، واضحاً إلى درجة مثيرة للإعجاب ، وهو يتناولها من كافة جوانبها ، فبالنسبة للمتكلم والمخاطب أو المبدِع والمتلقيِّ ، يدعو بشر المتكلم أو المبدع إلى وضع المتلقين في اعتباره ، وإلى خلق تجانس بين هؤلاء والفكرة التي يصورها المبدع واللغة التي تساق أو توصل بها الفكرة . يقول : « فكن في ثلاث منازل ، فإن أولى الثلاث أن يكون لفظك رشيقاً عذبا ، وفخما سهلا ، ويكون معناك ظاهرا مكشوفا ، وقريبا معروفا ، إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت ، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت » . ويقول : « ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين ، وبين أقدار الحالات ، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما ، ولكل حالة من ذلك مقاما ، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني ، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات ، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات » . ومن هنا يدعو الكاتب والخطيب — مراعاة لمقتضى الحال — أن يتجنب في المجالات غير المتخصصة ، المصطلحات الخاصة ، والإسراف في إيراد الحدود والتعريفات ، والاعتماد على التقسيمات . وهذا كله صحيح ، فمن يعد بحثا لإلقائه في قاعة للدرس تجمع المختصين ، غير من يتحدث إلى جمهور عبر الإذاعة أو التلفزيون ، فهذا الجمهور يجمع أشتاتا من المستويات الثقافية والاهتمامات النفسية ، ومِنْ ثَمَّ سيكون العالم أو الأديب مطالبا بجذب كافة الأذواق والمستويات ، وهذا يَعني أن يخط لنفسه طريقا وسطا لا يهبط بمنزلته العلمية واحترامه لطبيعة الموضوع الذي يتعرض له ، ولكنه لا يحوله إلى ألغاز مغلقة وتعريفات غامضة تنفر قطاعا ضخما من المتلقين . يقول بشر موضحا هذا الرأي من خلال ملاحظته للخطباء والمتكلمين والأدباء في عصره : « وكما لا ينبغي أن يكون اللفظ عاميا ، وساقطا سوقيا ، فكذلك لا

ينبغي أن يكون غريبا وحشيا ... وكلام الناس في طبقات ، كما أن الناس أنفسهم في طبقات » . ويقول : « فإن أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك ، وبلاغة قلمك ، ولطف مداخلك ، واقتدارك على نفسك ، إلى أن تُفهم العامة معاني الخاصة ، وتكسوها الألفاظ الواسطة ، التي لا تلطف عن الدهماء ، ولا تجفو عن الأكفاء فأنت البليغ التام » .

تلك إذا وحدة التجربة الفنية ، يقف فيها المبدع في مكان وسط بين الموضوع الذي يعرض له والجمهور الذي يوجهه إليه . ومراعاة الجانبين هي التي ستحدد أداة التوصيل ، وهي اللغة ، التي يجب أن تكون وسطا، تليق بالكاتب ، والموضوع ، ولا تستغلق على الجمهور ، فتصرفه عن المتابعة ، ومِنْ ثَمَّ يفقد العمل الفني دواعي وجوده من أساسها .

رابعا : واقعيـــة اللغـــة

ولكي نقدر قيمة الرأي الذي قال به بشر — بالنسبة للغة — يحسن أن نضعه في إطاره التاريخي ، فبشر كتب صحيفته في أواخر القرن الثاني أو أوائل الثالث أي في مرحلة تدوين النصوص والعناية بجمع اللغة من أفواه الأعراب ، وهي مرحلة عاشت النقيضين : الحفاوة بكل قديم ووْحشِي غريب من الألفاظ ، وكانت تلك بضاعة اللغويين والرواة ، مما جعل الجاحظ يتناولهم بلسانه اللاذع ، وانتشار العجمة والرطان بفعل أهل الأمصار غير العربية التي دخلت في الإسلام حتى وجد بين الشعراء العرب أنفسهم من يستعمل ألفاظا فارسية أو رومية في شعره على سبيل التملح أو إظهار سعة ثقافته .

وقد دعا بشر بصورة محددة إلى تجنب التوعر الذي يسلم إلى التعقيد ، فيستهلك المعاني ويفسدها ، وهذا حق ؛ فالأديب المنصرف إلى مشاعره وتتبع سيولة أفكاره وخواطره ورصدها في صدقها وعفويتها سيكون في شغل عن اصطياد الألفاظ الغريبة ، والعبارات المصطنعة التي لا تدل على أكثر مـــــن

المعرفة المُعجمية والقدرة على الحفظ ، وهي قدرة تفسد المعنى وتستهلكه .

وكما يدعو إلى تجنب التوعر يرفض العجمة ، وهي نقيضه ولكنها تنتهي إلى الغاية نفسها : الغموض واستهلاك المعنى ، كما يرفض التعبيرات السوقيـــــة العامية .

ولا نريد أن نقول إن بشرا يقف موقفا وسطا بغية الخروج من التناقض ، إنه بالأحرى يؤسس موقفه من اللغة على أساس من موقفه الخاص بالتجربة الفنية ، وإدراكه لوظيفة التعبير الفني ، وأنه موّجه إلى الناس أصلا ، ويتحدث عن موضوع معين ، ومن ثم يجب أن تكون اللغة قادرة على أداء وظيفتها في حدود هذين القطبين . من هنا دعا إلى الألفاظ الواسطة التي لا تلطف عن الدهماء ولا تجفو عن الأكفاء .

ولكن فكرة اللغة الوسط ترسو على أساس فلسفي مكين ، حين يقرر نظرته إلى الجمال الأدبي في اللغة ، فجمال التعبير عنده لا يعني أناقته وترفه ، وإنما يعني صدقه في الإيحاء ، وقدرته على تصوير المراد . ويحسن أن نتنبه إلى دقتـــه التعبيرية والفكرية في أنه لم يناقش قضية اللغة كقضية ألفاظ ، أي كلمات معزولة أو مفردات مجردة من المعنى الفكري الشامل ، بل ناقشها كأداة توصيل للفكر ، أو المعنى ، وهنا تحقق الرباط ، وأصبحت النظرية واضحة ، وهي أن الألفاظ تستمد قيمتها من الفكرة التي تصورها ، ومن ثم تتحول الألفاظ إلى « لغة » أو « أسلوب » .

ولكن : كيف يتم هذا التلاحم بين اللغة والفكر ؟

يقول بشر : « والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة ، وكذلك ليس يتضع بأن يكون من معاني العامة ، وإنما مدار الشرف على الصواب ، وإحراز المنفعة ، ومع موافقة الحال ، وما يجب لكل مقام من المقال » .

ويقول : « ومن أراغ معنى كريما فليلتمس له لفظا كريما ، فإن حق المعنى

الشريف اللفظ الشريف ، ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما » .
ويقول : « وكما لا ينبغي أن يكون اللفظ عامياً . وساقطا سوقيا . فكذلك لا ينبغي أن يكون غريبا وحشيا ، إلا أن يكون المتكلم بدويا أعرابيا . فإن الوحشيّ من الكلام يفهمه الوحشي من الناس ، كما يفهم السوقي رطانة السوقي » .

ويمضي الجاحظ في تنمية هذه القضية التي بدأها بشر ، فيقرر أن النوادر والفكاهات يجب أن تروى بلغتها الخاصة . سواء كانت فصيحة لأنها من نوادر الأعراب . أو عامية لأن قائلها من العامة ، لأن التدخل فيها بإعادة صياغتها يذهب بوجه الطرافة فيها ، يقول : « ومتى سمعت — حفظك الله — بنادرة من كلام الأعراب ، فإياك أن تحكيها إلاّ مع إعرابها ومخارج ألفاظها . فإنك إن غيرتها بأن تلحن في إعرابها ، وأخرجتها مخارج كلام المولّدين والبلديين . خرجت من تلك الحكاية وعليك فضل كبير . وكذلك إذا سمعت بنادرة من نوادر العوام ، ومُلحة من مُلح الحشوة والطَّغام ، فإياك وأن تستعمل فيها الإعراب أو تتخير لها لفظا حسنا ، أو تجعل لها من فيك مخرجا سَريّاً ، فإن ذلك يفسد الإمتاع بها ، ويخرجها من صورتها . ومن الذي أريدت له ، ويذهب استطابتهم إياها ، واستملاحهم لها » .

هذا رأي جريء في تحديد مفهوم واقعية اللغة ، فبشر يرى أن اللغة الفنية هي اللغة الصادقة المناسبة للموضوع وللشخص الذي تلقى على لسانه ، فمدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة — كما يقول — أي أن اللغة ليست غاية في ذاتها ، وإنما هي وسيلة إلى غاية ، ويحكم عليها بقدرتها وفاعليتها في أداء هذه الغاية . وإذاً فالواقعية اللغوية عند بشر هي واقعية الصدق والتناسب الفكري وليست الواقعية اللفظية التي تجعل الكاتب يبرر بها إيثاره للعامية في التعبير ، ففي حدود اللغـــة الفصحى يمكن أن يوجد هذا التناسب وتلك المطابقة الفكرية بين الموضوع والشخصية واللغة .

ولكن الجاحظ يتقدم بالقضية خطوة أخرى على جانب من الخطورة حين

يقدم مبررا لاستعمال العامية في مجال الملح والنوادر . لأن تنصيحها – إذا كانت دائرة على ألسنة العامة – يفسدها . وهذا صحيح في ظاهره . ولكنه ليس كل الصحيح ؛ فالجاحظ في كتابه « البخلاء » أورد عشرات الملح والنوادر بلغته الساخرة ، في واقعية رائعة ، دون أن يضطر – إلا في النادر – لاستعمال العامية ، ولم يؤثر ذلك على المعنى أو الإيحاء بالجو الواقعي والدلالات الأجتماعية والنفسية لهذا النوع من القصص .

وبعد ..

فقد أثرت صحيفة بشر بن المعتمر في الدارسين والبلاغيين القدماء ، مثل الجاحظ وأبي هلال العسكري وابن رشيق وعبد القاهر ، واهتم بها المحدثون أيضا ، وان لم يحاول أكثرهم استنباط مبادىء نقدية عصرية منها ، وظل يعرضها عرضا سلبيا في حدود التعريف بها ، كما يمكن أن تفهم في ظل القواعد البلاغية المألوفة [1] ، وكما رأينا فإن معطيات هذه الصحيفة يمكن أن تكون أكثر غنى وقدرة على ترشيد الأدب العصري إلى يومنا .

٣ – فحولة الشعراء للأصمعي

وهو كتاب صغير لا يزيد على عشرين صفحة من القطع الصغير ، رواه تلميذه أبو حاتم السجستاني (ت ٢٥٥ هـ) . وهو يعكس كافة ملامح البداية في النقد ، فأكثره قائم على إصدار الأحكام دون تعليل ، أو معللة تعليلا موجزا ، وهذه الأحكام ذات طابع شمولي ، تضع الشاعر ونتاجه كله في إطار حكم واحد ، لا تتوقف عند قصيدة بعينها إلا نادرا .

وهذه الأحكام لم تخرج عما عرفناه للأصمعي في اقتباساتنا العديدة من آرائه ، فلم يقدم الكتاب جديدا من الناحية الفكرية ، وأضاف بعض المزايا البسيطة من الناحية المنهجية .

---

(١) هناك محاولة وحيدة استطاعت أن تقوم بهذا الربط في بعض الجوانب . انظر : أدب المعتزلة : ص ١٩٤ – ١٩٨ .

١ — فهو يضع معيارا للحكم ، هو قمة الشاعرية التي عبر عنها بالفحولة ، ويتدرج الكتاب في صورة سؤال يلقيه أبو حاتم عن شاعر معين : أفَحْل هو ؟ ويجيب الأصمعي : فحل ، أو : ليس بفحل ، ويعلل حكمه أو يتركه مطلقا . وهكذا يمضي عبر عشرات الشعراء بمثل هذه الأحكام السريعة الموجزة .

ومن الطبيعي أن يبدأ بتحديد معنى الفحولة ، وهي هنا جمع « فَحْل » الذي يُجمع على فُحُول وفحولة ، وهم الشعراء الذين غلبوا على من هاجاهم مثل جرير والفرزدق وأشباههما ، وكذلك كل من عارض شاعرا فغلب عليه . ويريد الأصمعي بالفحل ما كان له مزية على غيره من الشعراء كمزية الفحل على الحِقاق ! !

٢ — ويمكن اعتبار هذه المحاولة لتجميع آراء الناقد في مكان واحد إرهاصاً بإقبال عصر التأليف المتخصص ، الذي يحتاج إلى مادة موثقة ومجموعة ومنسقة . وهذا الكتاب محاولة في هذا السبيل وإن تكن محاولة محدودة .

٣ — وهذه المحاولة — برغم أنها محدودة — شملت كافة الشعراء المعروفين فعلا في الجاهلية والإسلام . ولم يكن العهد بالنقاد أن يلقوا بأحكام مستقصية تتبع كافة الشعراء، وإنما كانوا يكتفون بالحديث عن شاعر أو الموازنة بين شاعرين أو ثلاثة ممن يشتركون في اتجاه واحد ، أو قالوا في غرض واحد ، فهذه إذاً أول محاولة شاملة ، وإن جاءت قاصرة .

٤ — ولم يستسلم الأصمعي فيها للأحكام الشائعة وإن كانت محل إجماع أو ما يقرب من الإجماع بين النقاد ، ويكفي أن يُسأل : النابغة أشعر أم زهير ؟ فيقول : ما يصلح زهير أن يكون أجيرا للنابغة ! ! مع معرفتنا بصاحب الحوليات وجهده في صقل شعره والتأني في صياغته ، بل يصف لبيد بن ربيعة بأنه ليس بفحل . ويقول : كان رجلا صالحا ، كأنه ينفي عنه جودة الشعر ! !

٥ — ويدخل الأصمعي عامل « الكَمّ » في الحكم للشاعر بالفحولة أو

التفوق ، ويتكرر منه ذلك بما يؤكد إصراره على اعتبار أصحاب القصيدة الواحدة أو العدد القليل غير فحول وإن كانت جيدة . فيقول : لو قال ثَعْلَبَةُ بن صُعَيْر المازني مثل قصيدته خمسا كان فحلا — والحُوَيْدِرَة : لو قال مثل قصيدته خمس قصائد كان فحلا — والمهلهل ليس بفحل . ولو كان قال مثل قوله : « أليلتنا بذي حسم أنيري » كان أفحلهم ... إلخ .

٦ — وتظهر نزعة الأصمعي في التعصب للقديم ، وتجاهل المحدثين والمعاصرين له ، بل ينسحب هذا التعصب للتفرقة بين القدماء أنفسهم . فكلما ضربوا في القِدَم كانوا أعظم شاعرية في رأيه ، ومِنْ ثَمَّ يصير الجاهليون مقدمين على الإسلاميين . فحين سؤل عن جرير والفرزدق والأخطل قال : هؤلاء لو كانوا في الجاهلية كان لهم شأن . ولا أقول فيهم شيئا لأنهم إسلاميون!

٧ — وقد يتطرق إلى تقسيمات عامة تعين الناقد ، ويميز القمم على رأس هذه الأقسام ، كقوله : ذهب أمية بن أبي الصلت في الشعر بعامة ذكر الآخرة ، وعنترة بعامة ذكر الحرب ، وذهب عمر بن أبي ربيعة بعامة ذكر النساء .

٨ — ويفرق الأصمعي بين الفرسان والصعاليك على أساس النفسية والأهداف ، بصرف النظر عن القدرة على الفتك . بل يفرق بين عروة وسائر الصعاليك .

يقول عن عروة بن الورد : شاعر كريم وليس بفحل . أما خفاف بن ندبة وعنترة والزبرقان بن بدر فهؤلاء أشعر الفرسان . ومثلهم عباس بن مرداس السلمي . ولم يقل إنهم من الفحول . أما زيد الخيل فهو من الفرسان .

ويأتي إلى الصعاليك والعدائين : فسُلَيك بن السُّلَكَة ليس من الفحول ولا من الفرسان . ولكنه كان من الذين يغزون فيعدُون على أرجلهم فيختلسون ، ومثله تأبّطَ شَرّاً . والشَّنْفَرَي وغيرهما .

وقد أثرت هذه المحاولة سلبا وإيجابا في أول دراسة نقدية شاملة قام بها واحد

من تلاميذ الأصمعي ، هو محمد بن سلام الجمحي في كتابه الضخم « طبقات فحول الشعراء » ، وهو يخالف أستاذه في الحكم على بعض القدماء بأنهم ليسوا فحولا ، حين يجعلهم جميعا من الفحول ، ولكن الفحولة درجات أو طبقات . ومن هنا كانت محاولته الشاملة لتقسيم شعراء الجاهلية إلى عشر طبقات ، ومثلهم شعراء العصر الاسلامي .

وسنرى أن ابن سلام تبع الأصمعي في الوقوف عند القدماء ، وفي وضع « الكَمّ » موضع الاعتبار في الحكم للشاعر وتقديمه أو تأخيره ، وفي الخروج على الأحكام الشائعة ومحاولة التزام الموضوعية ، وفي الأخذ ببعض التقسيمات . وإذا كان الأصمعي أشار إلى الشعراء الفرسان والشعراء الصعاليك ، فابن سلام سيشير إلى شعراء القرى وشعراء الرثاء وشعراء اليهود ...

وبعد ..

فإننا حين نوازن بين المحاولة الأولى في التأليف البلاغي كما تتمثل في صحيفة بشر ، والمحاولة الأولى في التأليف النقدي كما يمثلها فحولة الشعراء ، ستبدو لنا الصحيفة أكثر تماسكا وعمقا وسلامة منهج ؛ فوحدة الهدف وتحليل عناصره فيها أبيَن ، على حين جاءت المحاولة النقدية الأولى غاية في القصور والتشتت ، ولهذا لم نتوقف عندها طويلا ، بل ربما كان من حقنا أن ننظر إلى كتاب ابن سلاّم ، على أنه الكتاب الذي أعلن ميلاد التأليف في مضمار النقد الأدبي .

ابن سلاّم وقضية الطبقات

بين الرواية وتاريخ الأدب

كتاب « طبقات فحول الشعراء » لمؤلفه محمد بن سلام الجمحي (ولد بالبصرة سنة ١٣٩ هـ وتوفي سنة ٢٣٢ هـ) يعتبر أول كتاب في تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، على الرغم من أنه مسبوق ببعض المحاولات المحدودة ، مثل محاولة الأصمعي في كتابه « فحولة الشعراء » ، وإذا كان الأصمعي كابن سلام يحسب بين الرواة واللغويين أولا ، فإن الأخير استطاع بكتابه هذاأن ينتزع لنفسه مكانا مرموقا في التأريخ للأدب والنقد أيضا ، إذ يعتبر مرجعا أساسيا في التعرف على ملامح البداية في مجال التأليف العلمي بالنسبة لهذين الفنين .

ومن التعسف في التصور أن نفترض في المحاولة الرائدة كمالا أو تماسكا لا يتوافر عادة إلا بعد المعاودة والمراجعة واستخلاص الدروس من أفكار السابقين ومناهجهم ، فمن الطبيعي الذي لا يقدح في ابن سلام أن تختلط المادة النقدية بأفكار ومناهج أخرى مختلفة ؛ لمكان الكتاب من تاريخ النقدالأدبي ، ولمكوّنات مؤلفه الثقافية وهو راوية قبل كل شيء . من هنا يأتي كتابه بين الرواية وتاريخ الأدب والنقد . ويمكن أن نحصر اهتمامه بالرواية ، وأثر ذلك على مادة الكتاب ومنهجه ، في أربعة مظاهر :

١ — الدعوة إلى توثيق النص الأدبي موضوع الدراسة كخطوة أولى أساسية قبل التعرض له بالتحليل أو النقد ، وقد استطرد المؤلف مع هذه النقطة فنفى من

الشعر ما يراه منحولا لا تصح نسبته إلى من نسب إليهم ، ثم مضى عن ذلك إلى ذكر الدواعي التي أدت إلى تفشي الانتحال . ولعل ذلك سبب حرصه على ذكر السند أو « العنعنة » في ما يورد من أخبار وأقاصيص ، كما يسند الأحكام النقدية إلى قائليها ، وتواجهنا كثيرا أسماء : يونس بن حبيب ، وأبو الغَرّاف ، وأبو يحيى الضبي ، وسلاّم أبوه ، والأصمعي ، وابن جُعدُبة ، وابن دَأب ، وغيرهم . ومن الطبيعي أن يُكثر الرواية عن البصريين ، فهو بصري التربية والعلم والذوق . ولقد استطاع من خلال حرصه على السند وتمييز النص أن يحقق المعنى الدقيق للأمانة العلمية ، وكان من أثرها الحميد أننا نستطيع أن نعرف الآن آراء سابقيه دون أن تختلط بآرائه أو من جاء بعده .

٢ — اهتمامه بالأخبار واستطراده فيها ، فمع طرافة فكرة الطبقات في ذاتها ، فإن ابن سلام لم يجعلها محور اهتمامه في رصد المادة الشعرية أو سرد الأحكام الفنية التي تجعل هذا الشاعر أو ذاك في مكانه من طبقته ، وإنما كانت تغلبه طبيعة الراوية وتكوينه الثقافي ، فهو يسترسل وراء أخبار الشعراء -- وبخاصة في القسم الإسلامي من طبقاته — بل كثيرا ما يغادر موضوعه بإغراء الاستطراد ، ونذكر مثلا لذلك عندما يعرض لطبقة أصحاب المراثي ويبدأ بمُتَمِّم بن نُوَيْرة ورثائه لأخيه مالِك الذي قتله خالد بن الوليد إبّان حرب الردة ، فإن ابن سلام يمضي لذكر جوانب من القصة لا تنير فكرتنا عن الشاعر متمم ، أو فنه في الرثاء الذي استحق به أن يكون المقدم عند ابن سلام بين شعراء الرثاء ..

٣ — وقد اهتم المؤلف بقضية الانتحال : دوافعه ومظاهره ووسائل كشفه ، كما ذكر نماذج وأخبارا تؤكد حدوثه ، وإذا كان الحديث حول الانتحال من صميم القضايا النقدية الأولية ، تفريعا على ضرورة توثيق النص الأدبي ، فإنه أبعد ما يكون عن فكرة الطبقات ، ولم تكن مناقشته أمرا جوهريا بالنسبة لتعرفنا على تلك الطائفة من الشعراء التي أقام عليها دراسته . فهذا الاهتمام بقضية الانتحال يرجع إلى تكوينه الثقافي الخاص .

٤ — يقرر ابن سلام بإلحاح — أن الرواية هي السبيل الوحيد لتناقل المعرفة الصحيحة التي لا يداخلها الزيف ولا يتسلل إليها الانتحال . بعكس الكتابة التي يمكن أن تقع في هذه المحاذير ، وهو إذ يعترف بأن الشعر المسموع في زمانه فيه مفتعل موضوع كثير ، يلاحظ أنه « قد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب ، لم يأخذوه عن أهل البادية ، ولم يعرضوه على العلماء ، وليس لأحد — إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء منه — أن يقبـــل من صحيفة ولا يروى عن صحفي » [1] ومع هذا فتصرف ابن سلام العلمي يخالف دعوته هذه التي نحسبها رد فعل لانتشار موجة التدوين . على الرغم من أن كتابه هذا حسنة من حسنات عصر التدوين ، ومن الحق مـــا لاحظ ناصر الدين الأسد [2] من أن ابن سلام نفسه قد اعتمد على الصحف المدونة ، وأن الكتابة الموثقة لم تكن بالندرة التي يوحي بها تعبيره ، كما يشك طه ابراهيم في نســـبة أبيات أوردها ابن سلام [3] ولكن التعصب لمبدأ « الرواية » كان أساسا محترما حتى ذلك الوقت .

ولأن الأخبار والقصص تكوّن قدرا كبيرا من ثقافة ابن سلام ، ولأن الشعر كان يروى من خلال المناسبات التي قيل فيها أو مرتبطا بذكر الأشخاص الذين قيل فيهم ، ولأن الجانب النقدي لم يكن حتى ذلك الحين معزولا في أســـاليبه وأسسه عن الأخبار والمناسبات أيضا ، فإن كتاب « طبقات فحول الشعراء » ظهرت فيه بوضوح ملامح التاريخ الأدبي ، التي يمكن تلمسها في أربعة مظاهر :

١ — الإطار العام لتقسيم المادة الشعرية وتقسيم الشعراء اعتمد على البُعد الزمني ، ففصل بين الجاهليين والإسلاميين ، وهذا في أساسه تقسيم تاريخي ، وإن كان من حق الكتاب علينا أن ننبه أن ترتيب الشعراء في كل قسم لم يمض

---

(١) طبقات فحول الشعراء : ص ٦ .

(٢) مصادر الشعر الجاهلي : ص ١٩٤ — ١٩٦ .

(٣) تاريخ النقد الأدبي عند العرب : ص ٨٦ .

على أساس تاريخي وإنما على أساس الطبقة أو المستوى الفني .

٢ — الاهتمام بالترجمة لكل شاعر ترجمة — على إيجازها — تكشف عن نسبه . وموقعه الاجتماعي ، وأهم خصاله وملامحه النفسية إن عرفت . وقد يمضي عن ذلك إلى علاقته بأهم أحداث العصر أو السلطة ، ويذكر أقوال القدماء عن الشاعر أو شعره . ويوافقهم أو يخالفهم في عبارة مركزة . ثم يورد نماذج من شعر المترجم له ذاكرا مناسبتها . يقول في شرح منهجه :

« ففصّلنا الشعراء من أهل الجاهلية والإسلام والمخضرمين ، فنزلناهم منازلهم ، واحتججنا لكل شاعر بما وجدنا له من حجة . وما قال فيه العلماء »[1]

٣ — الاهتمام برصد الظواهر الأدبية اهتماما يطغى على الوجه النقدي فيها . ونضرب مثلا لذلك بموقفه من نقائض جرير والفرزدق والأخطل والراعي النميري والبعيث وغيرهم ، فقد منح هذه القضية أكثر من مائتي صفحة من كتابه . مكتفيا برصدها كأخبار وأحداث ومناسبات يقدم بها لمختاراته الشعرية . دون أن يُعْنَى بتحليل تلك الأحداث أو المواقف والمناسبات أو حتى تلك المختارات الشعرية . وهو الفرق الحاسم بين الدراسة التاريخية للأدب والدراسة النقدية له . لقد ترجم لشعراء النقائض وأورد أسباب تهاجيهم ومطاردة بعضهم للبعض الآخر في مجالس الحكام ومواطن الأدب . بل في حياتهم الخاصة ، وذكر طرائف عديدة في ذلك ونماذج كثيرة أيضا . في حين أنه لم يُعْنَ العناية الكافية بالعوامل الاجتماعية والثقافية والشخصية والسياسية التي أفرزت تلك الظاهرة الغريبة في ذلك العصر دون غيره ، كما لم يقف عند النصوص يقابل بينها ، ويحدد الملامح الفنية لكل شاعر من خلالها . كما لم ينته عرضه للظاهرة إلى نتائج محددة من الوجهة الفنية .

٤ — وأخيرا فإنه حين يورد نصا شعريا يهتم بذكر مناسبته تمهيدا لفهمه

---

(١) الطبقات : ص ٢١ .

في إطاره ، وهذا أمر ضروري، ولكنه يمضي عنه دون أن يُعنى بإبراز الجوانب الجمالية فيه، وقد يُعنى بأبيات قيلت في الرد عليه، وكانت تلك فرصة للموازنة بين شاعرين ، وهذه الموازنة من صميم عمل الناقد ، ولكن ابن سلام يترك الأمر كلية لاستنتاج دارسه مكتفيا بمجرد التسجيل .

ومع هذا ، فالكتاب — على خطره في التأريخ للشعر العربي إلى أواخر القرن الهجري الأول — يُعَدُّ طليعة الدراسات النقدية المهمة ؛ التي استطاعت أن تلهم العصور التالية الكثير من الأصول الفنية ، والمصطلحات وأساليب التناول في دراسة الشعراء .

الناقد : ضرورته وأدواته

ولقد يحمد لابن سلام أنه لم يبدأ بطرح فكرته عن الطبقات بصورة مباشرة ، وإنما قدم لها بصفحات هي غاية في الأهمية لعلاقتها المباشرة بأصول النقد الأدبي والمعارف التي يجب أن يلم بها الناقد ، بل إنه يبدأ فيسجل ضرورة وجود الناقد وضرورة الاعتماد عليه دون سواه في تمييز الشعر وقبول حكمه ، إذ هو البصير بأسرار الصنعة لطول الدربة والمدارسة ، يقول : « وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات »[1] ويضرب مثلا بالإنسان العادي حين يشاهد سلعة أو أمرا من الأمور لا خبرة له فيه ، فمع عجزه عن التفطن للخصائص الدقيقة المميزة له ، يضطر إلى استعمال كلمات غير محددة، لا تدل على خصائص ومميزات فارقة . « . . . ويقال للرجل والمرأة ، في القراءة والغناء : إنه لنَدِيُّ الصوت والحلق، طَلّ الصوت طويل النفس ، مُصيب اللحن . ويوصف الآخر بهذه الصفة ، وبينهما بون بعيد . يعرف ذلك العلماء عند المعاينة والاستماع له ، بلا صفة ينتهي إليها ، ولا علم يوقف عليه .

---

(١) الطبقات : ص ٦ .

وإن كثرة المدارسة لتعدي على العلم به . فكذلك الشعر ، يعرفه أهل العلم به»[٢]

ونمضي مع تلك المقدمة لتؤكد لنا أن الدربة العلمية ليست كل عدة الناقد ، فليس النقد حرفة من الحرف يمكن إدراكها بالتلقين والمزاولة العملية ، فالناقد إنسان يملك موهبة التذوق أولا ، وليس أي ذوق بقادر على الكشف عن الجمال الفني وتحديد عناصره . ومِنْ ثَمَّ فإن الذوق المقصود هو الذوق المدرب المدرك معا ، وهذا الإدراك يأتي بعد الإلمام بالأصول الجمالية للتعبير الفني .

وهكذا راح ابن سلام يروي — بشيء من الاستطراد — عن أولية النحو وأخطاء بعض الشعراء اللغوية ، وسجل بعض أخطاء الفرزدق واستدراك عبد الله بن أبي إسحق عليه ، كما عرض في لمحات متفرقة لعلاقة الشعر بالأخلاق ، وهو يرى — كماتدل مختاراته — أن الشعر يمكن أن يكون فنا جميلا دون أن يكون مضطرا إلى التزام الخلق الحميد أو الدعوة إلى الخير ، وهو يذكر من شعر أمرىء القيس والفرزدق ، ثم أصحاب النقائض عامة ما ينطوي على أفعال غير كريمة وإشارات وألفاظ غير عفيفة ، ولم يرها ابن سلام تنال من قيمة الشاعر ، بل ربما حكم له بالغلبة لأنه هجا فأقذع ..

وبعد إقرار منزلة الناقد وضرورة النقد ، وتحديد الناقد بذوقه وثقافته الخاصة يبدأ بتحديد بعض عيوب الشعر ، تلك العيوب التي يمكن أن تعتبر مقاييس للصواب والخطأ ، وأكثر هذه العيوب يرجع إلى الشكل الفني ، دون عناية كبيرة بأخطاء المعاني أو انحراف المضمون . وقد أشار من قبل إلى الخطأ اللغوي والنحوي ، ثم عاد فحدد أربعة عيوب خاصة بالشعر : « قال يونس : عيوب الشعر أربعة : الزِّحاف والسِّناد والإيطاء والإكفاء وهو الإقواء » [٢] ويأخذ في شرح هذه المصطلحات العروضية ، وتلمسها في الشعر ، على أنه لم يهمل تماما الأخطاء الراجعة إلى المعنى أو المضمون ، وإن ظلت تتعلق بالجزئيات ،

---

(١) الطبقات : ص ٧ ، ٨ .

(٢) الطبقات : ص ٥٦ .

ولا غرابة في ذلك؛ فهذه الفترة المبكرة من تاريخ النقد الأدبي كان طابعها العام الاهتمام بالجزئيات ، مع نزعة مضادة تتمثل في تعميم الأحكام من خلال تلك الجزئيات ، يمكن أن نتلمسها في الحكم للشاعر أو عليه من أجل قصيدة ، بل من أجل بيت واحد أحيانا . نجد ملامح الاهتمام بالمعنى في رصده لبواكير المحاولات الشعرية التي احتفظ بها الرواة ، فهو يرى أنها ذات منطق عملي غالبا ، ولا تزيد عن البيت والبيتين دائما ، ولغتها فقيرة المفردات ، واضحة النغم قليلة التفاعيل ، مثل هذه الأبيات لدُوَيْد بن زيد بن نهد :

ألقى عليّ الدهرُ رِجْــلا ويــدا

والدهر ما أصلــح يوما أفســدا

يصلحه اليوم ويفســده غــدا

لكنه يصير أكثر تحددا حين يروي نماذج فيها عيب معنوي ، مثل بيت امرىء القيس :

إذا ما الثُّرَيّا في السمــاء تعرضــت
تعرض أثْنَاء الوشــاح المفصــل

إذ قالوا : إن الثريا لا تتعرض ، وقد عنى الجوزاء . ويضيف إليه قول زهير :

فتنتِــجْ لكم غِلمــانَ أشْأمَ كلهــم
كأحمر عــادٍ ، ثم تُرضــعْ فتَفْطِم

والحق أنه أحمر ثمود ..

ومما يتعلق بالأحكام النقدية للمعنى ضرورة التفرقة بين التضمين والسرقة ، فيقول : « وأخبرني خلف أنه سمع أهل البادية من بني سعد يروون بيت النابغة للزبرقان بن بدر ، فمن رواه للنابغة قال :

تعدو الذئاب على مَنْ لا كلاَب لــهُ
وتتقي مربَضَ المستنفَر الحامــي

... ومن رواه للزبرقان بن بدر قال :

إن الذئــاب ترى مــن كلاب لــه
وتحتمي مربض المستنفر الحامــي

... وسألت يونس عن البيت فقال : هو للنابغة ، أظن الزبرقان استزاده في شعره كالتمثل حين جاء موضعه ، لا مجتلبا له ، وقد تفعل ذلك العرب لا لا يريدون به السرقة » [1] .

وهكذا حاول ابن سلام أن يضع في صدر كتابه بعض الأسس التي يجب أن يلم بها الناقد ؛ من معرفة بوسائل توثيق النصوص ، واللغة الصحيحة ، والمعاني الصائبة ، ودراية بالأخطاء أو العيوب الفنية التي يتعرض لها الشعر ، وخبرة بتجارب الشعراء السابقين ، ومدى حرية الشاعر اللاحق في اقتباس بعض معانيهم أو تجاربهم . وقد جعل ابن سلام ذلك كله توطئة لجولته الشاملة بين شعــراء الجاهلية وشعراء الإسلام .

المحتوى العام وطبيعته

على أننا لن نستطيع تسويــغ كل ما جاء بالكتــاب على سبيل التقصي والاستطراد ، ذلك أنه — كما قدمنا — يجمع إلى النماذج الشعرية العناية بأنساب الشعراء وأخبار حياتهم وأطوار تلك الحياة ، وبخاصة ما اتصل منها بأخبار ملوك العصر وأمرائه أو حوادثه الشهيرة . وهذه الجوانب يمكن — بل يجب أحيانا — أن يُعنى بها النقد الأدبي ، بشرط أن « توظف » لفهم أعمق وأوضح بالنسبة

---

(١) الطبقات ص ٤٧ ، ٤٨ .

لفن الشاعر ، أو لبعض نماذج شعره موضع الدراسة ، ولكن المشكلة الحقيقية أن ابن سلام كان يُعنى بالأنساب والأخبار لذاتها ؛ لأنها تمثل جزءا من ثقافته ، ولأنها — في ذهنه — لا تنفصل عن محفوظه من شعر هؤلاء الشعراء ، بصرف النظر عن مدى إفادتها من حيث إقناعنا بالطبقة التي وضع فيها الشاعر على نحو ما أشرنا حيال متمم بن نويره ، وهو مثل صارخ على اختلاط الرواية بالتاريخ الأدبي وبالنقد في الكتاب . لقد راح ابن سلام يروي لنا ، بالتفصيل ، الآراء المختلفة في مصرع مالك بن نُوَيْرة بيد خالد بن الوليد ، على حين لم يورد عبارة واحدة تقنعنا بالأسباب التي جعلته هو — ابن سلام — يضع مُتَمِّماً في صدر أصحاب المراثي ، بل الأعجب من ذلك أنه أورد لمالك المقتول خمسة أبيات قالها حين قرر منع الزكاة ، ولم يذكر لمتمم — والمفروض أنه محور الاهتمام — غير بيت واحد ، هو مطلع قصيدته التي قدمه بسببها [1] .. وليس متمم مثلا فريدا في ذلك ، ففي ترجمة أبي زُبَيْد الطائي — صدر الطبقة الخامسة من الإسلاميين — يذكر له بيتا واحدا هو مطلع قصيدة ألقاها في مجلس عثمان بن عفان رضي الله عنه ، وذكر فيها الأسد ، ويجدها ابن سلام فرصة لإيراد حادثة طريفة ، ونحن نقر بروعة الوصف وقوة اللغة ، ولكن .. ليت ابن سلام أورد أبيات القصيدة التي تتضمن المعاني نفسها ، أو المشاعر التي ولّدتها حادثة لقاء الموت ومصرع الأسد ، إلا أنه لم يفعل .

على أننا عند التعرض لمتمم بن نويرة بالذات نلتقط طرف خيط نجده بلغ أقصى مداه عند قدامة بن جعفر صاحب «نقد الشعر» ، الذي توفي سنة ٣٣٧ هـ أي بعد ابن سلام بأكثر من قرن. قال ابن سلام: « وأخبرني يونس بن حبيب: أن التأبين مدح الميت والثناء عليه ، قال رؤبة :

فامدح بلالا غير ما مؤبن

والمدح للحي » . فهنا نجد رواية يونس تتعلق بمعنى اللفظ لا غير ، فالمدح

---

(١) الطبقات : ص ١٧٠ — ١٧٤ .

للحي يقابله التأبين للميت. ولكن كيف فهم هذا التعبير عند قدامة؟ يقول في «نعت المراثي» : « إنه ليس بين المَرْثِيّة والمَدْحة فصل إلا أن يذكر في اللفظ مايدل على أنه لهالك ، مثل : كان ، وتولى ، وقضى نحبه ، وما أشبه ذلك ، وهذا ليس يزيد في المعنى ولا ينقص منه ؛ لأن تأبين الميت إنما هو بمثل ما كان يمدح في حياته . »[1] فهنا نجد قدامة بن جعفر ينقل القضية من المستوى اللغوي إلى المستوى الفني ، إذ رتب على أن « التأبين » مدح للميت اعتبارا فنيا خطيرا هو أنه لا فرق بين المدح والرثاء إلا أن يذكر في المرثية ما يدل على أنها لهالك ... وهذه نظرة آلية إلى المعنى الشعري تتجاهل الحالة النفسية للشاعر وأثرها في انتقاء الألفاظ وتخير الصور وتركيب العبارات في سياقها، غير عوامل أخرى لاتخفى ، فليس من الممكن أن نضيف بيتا أو لفظا يدل على أن هذه القصيدة قيلت في شخص تولى ، لكي تتحول قصيدة المدح إلى قصيدة رثاء في حركة واحدة ...

وخلاصة الأمر في مادة هذا الكتاب أو محتواه أنه قدم ترجمة مركـــزة لحياة نحو مائة شاعر بين الجاهلية والإسلام ، وذكر أو صحح نسبة نماذج من أشعارهم ، وذكر آراء النقاد والرواة في هؤلاء الشعراء وفي شعرهم ، ووافق ابن سلام في الكثير من هذه الآراء ، وخالف في القليل وتفرد بالرأي ، ولكن المخالفة الكبرى تظهر في ترتيب الطبقات ، إذ يبدو التسلسل رافضا — في مواقع كثيرة — للرأي الشائع حول هذا الشاعر أو ذاك . ونضرب مثلا بأصحاب المعلقات السبع أو العشر ، فليسوا جميعا في الطبقة الأولى أو الثانية ، ويكفي أن نعرف أن عمرو بن كلثوم — الذي ألْهَتْ قصيدتُه بني تغلب عن كل مَكْرُمَة ... — قد وضع في الطبقة السادسة ، وأخذ فحل الغزل الفروسي عنترة مكانه إلى جانبه ، على حين تقدمهما شعراء — بالنسبة لما نال السابقان من شهرة — يعتبرون على هامش تاريخ الشعر الجاهلي ، لكن ابن سلام حاول أن يعيد ترتيب الأقدار الفنية من وجهة نظر يمكن أن توصف بأنها موضوعية إلى حد

---

(١) نقد الشعر : ص ١١١ .

كبير ، وإن ظلت ذات صلة بانتمائه البصري وثقافته اللغوية في بعض الأحيان. ومع إعادة ترتيب الشعراء تجاهل بعض من لا يسهل تجاهلهم مثل عمر بن أبي ربيعة ، على أنه يذكره في كلمة ، ولكن العجيب حقا أن هذه الكلمة تأتي في مجال تفضيله على من ترجم لهم في الطبقة السادسة من الإسلاميين ، إذ يقول عن ابن قيس الرقيات رواية عن شيخه يونس : « كان عبيد الله أشد قريش أسر شعر في الإسلام بعد ابن الزِّبَعْرَي ، وكان غَزِلاً ، وأغزل من شعره شعرُ عمر بن أبي ربيعة ، وكان عمر يصرح بالغزل ، ولا يهجو ولا يمدح ، وكان عبيد الله يشبب ولا يصرح ، ولم يكن له معقود شعر وغزل كغزل عمر »[1] وليس من حقنا أن نعلل انصراف ابن سلام عن رواية شعر عمر بأنه يصرح بالغزل إذ كان يمكن أن يذكره في طبقته ولا يترجم له ، كما فعل مرتين ، أو يترجم دون ذكر نماذج من ذلك الشعر الذي قد يحرج صدره ، على أنه ذكر من شعر الغزل ومن شعر الهجاء ما يتعدى حدود العفة والتهذيب ، فليته ذكر لعمر أنه لا يهجو ولا يمدح .. أي أنه سلم من آفة العصر ، أو أخطر آفاته الفنية .

كتاب « طبقات فحول الشعراء » إذاً ، كتاب في الأنساب ، وإن بقيت عنايته في هذا الجانب محصورة في الشعراء الذين ترجم لهم وليسوا بالقليل ، وكتاب في تاريخ الأدب من حيث رصده للظواهر الفنية والفوارق البيئية وحكايته لأهم المؤثرات في حياة الشعراء وتصحيح أشعارهم أوما أورده منها ، وهو أخيرا كتاب في النقد الأدبي انطلاقا من فكرة الطبقات في ذاتها ، ثم لإيراده العديد من نماذج الشعر وتحليلها ومناقشتها ، وإجراء الموازنة بين الشعراء المنتمين إلى طبقة واحدة ، أو عبر الطبقات المختلفة ، وهو كتاب في النقد الأدبي بأحكامه الفنية ، سواء عُلّلت أم أُطلقت ، وبالقضايا الفنية التي أثارها كعيوب الشعر ، والانتحال ، وعلاقة الشعر بالأخلاق ، والنقد الداخلي للنصوص ، وأثر البيئة في تكوين الشاعر ، وغير ذلك . ومع هذا فإننا لا نستطيع اعتباره كتابا

---

(١) الطبقات : ص ٥٣٠ ، وننبه إلى تفرقته بين الغزل والتشبيب .

موسوعيا مثل « البيان والتبيين » مثلا ، ففي هذا الكتاب تتصدر الأخبار والنوادر وما إليها ، ويأتي النقد لاحقا أو عارضا ، أما عند ابن سلام فقد ظلت الصدارة للنقد الأدبي ، ولتاريخ الأدب ، وجاءت النوادر والأخبار لاحقة ، وبدوافع الرواية والاستطراد .

منهج الطبقات

لا بد أن تستوقفنا طويلا تلك الكلمة المثيرة : « الطبقات » التي جُعلت شعارا للكتاب ، إنها لا تدل على إدلال المؤلف وكبريائه ، أو تصوره أنه في مكان القاضي الذي يملك وحده منح البراءة .. وحسب ، وإنما تعني أنه لأول مرة — قد وجد الناقد الذي يملك تصورا شاملا لحركة وتطور الشعر العربي عبر قرنين من الزمان تقع الدعوة الإسلامية في منتصفهما . حقا لقد سبقت إرهاصات محدودة نقلها ابن سلام نفسه — موافقا أو مخالفا — ترفع شاعرا أو تضع آخر بصفة عامة ، أو في مجال فني بعينه ، بل ربما يحصر الحكم في قصيدة بالذات ، كما جمعت أشعار بعض القبائل أو استخلصت من التيار الشعري العام كأشعار قريش وأشعار هذيل ، ولكن ابن سلام سيظل منفردا بشمول المحاولة على الرغم من المحاذير العديدة التي اكتنفت هذه المحاولة الأولى كما سنرى .

ومشكلة المنهج في هذا الكتاب تتجسم في فهم ابن سلام لمعنى « الطبقات » وأسلوبه في التقسيم والإقناع بمكانة كل طبقة ، ثم المصطلحات الفنية التي أطلقها على شعر كل طبقة . ومبدئيا لن نوافق على القول بأن الكتاب «سار على منهج معين واضح » [1] فمشكلته الأولى — كما نرى — في منهجه .

---

(١) تاريخ النقد الأدبي : ج ١ ص ٩٨ .

١ — معنى الطبقات :

عرض ابن سلام في كتابه لمائة وأربعة عشر شاعرا ، ولكنه لم يلتزم في تقسيمه لأساس واحد ، فنجد التقسيم الزماني أو التاريخي ، إذ فصل بين شعراء الجاهلية وشعراء الإسلام ، ووضع كل فريق في عشر طبقات ، كل طبقة من أربعة شعراء يصفهم ابن سلام بأنهم متعادلون أي متساوون تماما . كما نجد التقسيم المكاني أو البيئي ، فيفرد طبقة لشعراء القرى ويحصرها في خمسة : المــدينة ، ومكة ، والطائف ، والبحرين واليمامة ، وهو يجعل اليمامة قسما أو طبقة على الرغم من قوله : ولا أعرف باليمامة شاعرا مذكورا ، وأيضا لم يستطع أن يحصر شعراء كل قرية في أربعة فترك العدد طليقا . وهناك التقسيم الفني وإن وقف عند فن واحد هو الرثاء ، فجعل أصحاب الرثاء المقدمين طبقة وحصرهم في أربعة ، ونجد تقسيماً رابعا يمكن أن يقال إنه على أساس ديني ، إذ جعل شعراء اليهود طبقة قائمة بذاتها .

من هذه التقسيمات المتداخلة تبدأ المشكلة المنهجية ، فالقسمة العقلية تأبى هذا التوزيع للمادة العلمية في الكتاب ، فحين يقسم الشعراء إلى جاهليين وإسلاميين يهمل قسما ثالثا هم المخضرمون ، فقد ذكرهم في المقدمة وأضافهم في صلب الكتاب إلى أحد الفريقين دون أن يميزهم ، ومع هذا يمكن القول بأن التقسيم بصفة عامة لا يزال مقبولا ، ولكن المنطق يحتّم تقسيم كل مرحلة زمنية إلى شعراء البادية وشعراء القرى أو المدن ، وهو ما لم يأخذ به ، فإذا ذكر شعراء الرثاء فإننا لا ندري الدوافع التي منعت هذا التقسيم الفني أن يُستكمل فنتعرف على شعراء المديح والغزل والحرب والوصف والهجاء . وإذا اتخذ الوضع الديني مجــالا لإفراد اليهود بطبقة فلماذا لم يجعل شعراء النصرانية قسما بذاته أيضا ؟ . . وإذا كان ميز اليهود بقسم خاص لأوضاعهم الخاصةالتقليدية فإنه لم يذكر من شعرهم ما يميزهم كيهود أو ما يكشف عن خصائص فنية أو عقلية غير مشتركة .

سنضع في الاعتبار إمكانية أن الكتاب في صورته الحالية هو مجمــوع

كتابين أو ثلاثة مستقلة ربط بينها النساخ في عصور متأخرة ، لما ذكره ابن النديم في « الفهرست » ، وما نبه إليه طه إبراهيم بحق ، من أن أكثر ما كان يكتب إلى عهد ابن سلام بحوث صغيرة ورسائل لا كتب كبيرة [1] وبخاصة فيما يتعلق بالموضوع الواحد ، كما سنضع في الاعتبار أيضا ما تأوله طه إبراهيم من أن قصر الطبقات على البدو وحدهم يدل على إيمان ابن سلام بأن الشعر الجاهلي في جملته شعر بادية ، ولذلك لم ينوه بتلك الفروق في الإسلاميين [2] . ونحن لا نسلم بذلك لأن الفروق الفنية بين البادية والمدن كانت واضحة أشد الوضوح في العصـــر الإسلامي ، بل كانت أكثر وضوحا منها في العصر الجاهلي ، ويكفي أن نلحظ الفرق الشاسع في غرض شعري كالغزل بين طائفة العذريين في البادية وطائفة الحسيين في المدن ، كعمرو بن أبي ربيعة والعرجي وأشباههما . وحين يظهر المولدون في أواخر القرن الأول فإن الفارق سيظهر على المستوى الفني الصياغي والفكري أيضا ، وليس في المستوى الخلقي أو النفسي فحسب ، وهذا كله مما يستدعي التقسيم لا تجاهله . ومع هذا فستظل مشكلة « الطبقات » قائمة . سنقر بحق ابن سلام في أن يضع شاعرا ما في طبقة ، وشاعرا غيره في طبقة أخرى ، سواء وافقناه في حكمه أو خالفناه، ولكن تقسيمه سيضطرب تماما حين نغادر طبقاته العشرين إلى شعراء القرى مثلا : فأين هم من سياق طبقاته ؟ إنهم بالقطع ليسوا خارج التسلسل الشعري العام ، ما داموا لا يمثلون تيارا أو تاريخا شعرياً مستقلا ، وإذا كانت فكرة الطبقات نابعة من إدراك شامل لتطور الشعر وفنونه ومقدرة كل شاعر الفنية أيا كان موضوعه أو دينه ، فإننا لم نعرف أين يمكن أن نضع شعراء الرثاء والقرى وشعراء اليهود ، ولمْ نعرف لِمَ أفرد شعراء الرثاء بطبقة وبعضهم من البادية وبعض آخر من القرى ، ولِمَ أفرد شعراء اليهود أيضا وهم من أهل القرى ؟

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب : ص ٨٢ – وننبه إلى أن « الشعر والشعراء » ليس متأخرا عنه كثيرا ، وهو ضعف حجمه ولا يمكن إلصاق تجميعه بالنساخ ! !

(٢) السابق : ص ٨٣ .

من حقنا أن نظن أن ابن سلام عَنَى — أحيانا على الأقل — بالطبقة : مجرد « القسم » أو « المجموعة » ، فهذا هو الحل الوحيد الممكن في رأينا لتداخل هذه التقسيمات أو الاعتبارات التي أقام عليها منهجه ؛ ذلك لأنه على افتراض التسليم بأن الكتاب كان كتابين أو ثلاثة فإن فكرة « الطبقات » لن تسلم من المـآخذ ، برغم الأوصاف الفنية والاعتبارات المقبولة التي حبذت اختياره وترتيبه ، إذ كيف يمكن أن نسلم نظريا — ودون أية دراية بالشعر أو الشعراء — أن شعراء مكة كلهم في طبقة واحدة لمجرد أنهم من مكة [1] وأن شعراء الرثاء كلهم في منزلة واحدة لمجرد اشتراكهم في الموضوع الذي أستأثر بوجدانهم؟ وكيف نسلم بأن شعراء اليهود متعادلون بسبب أنهم يهود ؟ . . فإذا رجعنا إلى التسلسل داخل الطبقات الأساسية فلن نعرف كيف حدث مصادفة أن شعراء الطبقـة السادسة من الإسلاميين كلهم من الحجاز ، وكيف اجتمع الرجاز معا في الطبقة التاسعة ؟ فهل يعني هذا أن الرجز لا يتجاوز هذه الطبقة بين أوزان الشعر ، وأن الرجاز جميعا يخضعون لمستوى فني واحد مهما أجادوا أو قصروا ؟ . . . فإذا جاء ابن سلام وقال في صدر حديثه عن طبقة أصحاب المراثي : « والمقدم عندنا متمم بن نويرة » فهذا يعني أن أصحاب الطبقة الواحدة ليسوا — أحيانا — متعادلين كما ذكر في مقدمته ، وأن هذا التعادل النظري قاصر على الشعراء الثمانين الموزعين في عشرين طبقة بين الجاهلية والإسلام ، وأن « الطبقة » تعني « القسم » أو « المجموعة » في بعض أقسام كتابه .

ونمضي مع فكرة « الطبقات » إلى الغاية ، لنكتشف وجها آخر من أوجه قصورها ، فقد حصر فحول الجاهلية في أربعين شاعرا مقسمين بالتساوي على عشر طبقات ، وكذلك فعل في شعراء عصر الإسلام ، وهذا تعسف ظاهر ، فليس من الممكن أن ينهض هذا التوازي المحكم على أساس استقصائي عملي ، وسنرى دليلا على ذلك حين نعرض للمصطلحات الفنية عنده ، فإذا اتخذنـا

---

(١) الطبقات : ص ١٧٠ .

الطبقة الأولى من الجاهليين نموذجا سنجده يضع فيها امرأ القيس والنابغة وزهيرا والأعشى ، قد نسلم له بكثير من الإنصاف ، ولكنه حين يضع في الطبقة الأولى من الإسلاميين : جريرا والفرزدق والأخطل والراعي ، فإنه من الصعب أن نوافقه على أن هؤلاء الأربعة متعادلون ، ونرى أنه انقاد إلى وضع الراعـــي في آخرهم ليتم الأربعة ، وليته وضع كُثَيِّرا او ذا الرمة — من أصحاب الطبقة الثانية عنده — مكان الراعي الذي لا نراه يستحق مكانه ، وإنما رُفع إليه لمشاركته الثلاثة في تبادل الهجاء ، فكأنّ ابن سلام يهرب من الحكم في قضية النقائض إلى القول بأنهم فازوا جميعا وليس ذلك بالمقبول . وابن سلام نفسه يذكر عن الأربعة أنه قد « اختلف الناس فيهم أشد الاختلاف وأكثره ، وعامة الاختلاف أو كله في الثلاثة ، ومن خالف في الراعي قليل، كأنه آخرهم عند العامة »[1] بل إن الأخطل يأخذ مكانه لاعتبارات قبلية — غير فنيـــة — كما يذكر ابن سلام أيضا ، فإذا كان الراعي خارج حلبة الجدل حول : أي شعراء النقائض أجود ؟ وكأنه آخرهم عند العامة ، فكيف قفز ولحق بهم وصار عِدْلا لهم عند ابن سلام ؟ . . ستكون المفارقة أشد وضوحا حين نقتبس نصا آخر من ابن ســـلام منسوبا إلى أبي عمرو بن العلاء ، يقول عن الأعشى : « مثله مثل البازي يضرب كبير الطير وصغيره ، ويقول : نظيره في الإسلام جرير ، ونظير النابغة الأخطل ونظير زهير الفرزدق »[2] هذه إذاً الطبقة الأولى الجاهلية في محاولة خلق أو اكتشاف مطابقة فنية مع الطبقة الأولى الإسلامية ، ولكن المطابقة — حين تكتمل رباعية بفعل ابن سلام — ستنتهي نهاية مفجعة ، حين نكتشف أن امرأ القيس — — رأس الطبقة الأولى — لم يبق له إلا أن يوضع بإزاء الراعي ، وهو آخر الطبقة الأولى المناظرة ! ! ويبلغ تعسف التقسيم مداه حين يضع بإرادته أوس بن حجر في الطبقة الثانية من الجاهلية ، ثم يقول : « وأوس نظير الأربعة المتقدمين ، إلا

---

(١) الطبقات : ص ٢٥١ .

(٢) الطبقات : ص ٥٥ .

أننا اقتصرنا في الطبقات على أربعة رهط »[1] .

ويبقى نقد أخير نوجهه إلى زعمه بأن كل أربعة متساوون تماما ، وأنه « ليس تبدئتنا واحدا في الكتاب بحكم له ، ولا بد من مبتدأ»[2] فنحن نرى أنه كان يبدأ بأجودهم في رأيه ، وإلا فقد كانت لديه مندوحة في البدء بالأقدم زمنا أو حسب الترتيب الهجائي مثلا ، ويدل على هذا التفضيل لأول الطبقة وضع امرىء القيس على رأس طبقته وجرير على رأس الطبقة المناظرة ، وحسان بن ثابت أول شعراء المدينة وابن الزِّبَعْرَى أول شعراء مكة ، وأوس بن حجر ـ ذلك الذي أزيل عن مكانه بين الطبقة الأولى ووضع ظلما باعتراف ابن سلام في الطبقة الثانية ـ يأخذ مكانه في صدرها ليكون قريبا من الأولى ، على أن الشعراء الذين أغفل الترجمة لهم وذكر نماذج من شعرهم يكونون عادة آخر الأسماء أو قرب الآخر في طبقتهم ، وهذا يعني أن الترتيب الداخلي في كل طبقة قد قام على شيء من الإيثار لا شك فيه .

٢ ـ المصطلحات أو الأوصاف الفنية

كشف مندور عن أسس المفاضلة التي علل بها ابن سلام توزيعه للشعراء في طبقات ، فحصرها في ثلاثة مبادىء هي : كثرة شعر الشاعر ، وتعدد أغراضه ، وجودته ، وإن كان قد غلب الكثرة على الجودة ، إذ يقول : « الأسود بن يعفر ، وله واحدة طويلة رائعة لاحقة بأول الشعر لو كان شفعها بمثلها قدمناه على أهل مرتبته » وهو أيضا يفضل تعدد الأغراض على الإجادة في باب واحد حتى ولو كان ذلك الباب صادقا إنسانيا صادرا عن حقيقة نفسية لا مجرد مهارة فنية ، وهذا واضح من وضعه لكُثَيِّر في الطبقة الثانية وجميل في السادسة ، مع اعترافه بأن جميلا صادق الصبابة ، وكان كُثَيِّر يقول ، ولم يكن عاشقا[3]

(١) الطبقات : ص ٨١ .
(٢) الطبقات : ص ٤٢ .
(٣) النقد المنهجي عند العرب : ص ٢٠ .

ومندور لم يكشف عن رأيه في هذين الاعتبارين صراحة ، وإن كان أسلوب عرضه يدل على عدم رضاه . وابن سلام على حق ، فالواحدة الرائعة اللاحقة بأجود الشعر لا تدل على شاعر كبير ، إذ لابد من تكرار المحاولة وتأكيد وحدة المستوى الفني واستمراره ، فلن يصير الشاعر مستحقا لهذا الاسم بقصيدة واحدة مهما بذل فيها ، كما أننا يجب أن نفرق بين المعاناة النفسية أو التجربة المباشرة ، والمعاناة الفنية التي هي تعبير عن التجربة المباشرة أو مجرد القدرة على التخيل والملاحظة ، فهناك فرق بين العشق الصادق والتعبير عن هذا العشق ، فليس من الضروري أن يكون أشد الشعراء بؤسا أقدرهم على تصوير البؤس . . وهكذا .

ونحسب أنه لا يزال هناك سؤال ناقص عن كيفية استعمال ابن سلام للمصطلحات الفنية أو النقدية ، وكيف ميز بين طبقة وأخرى .

من الناحية الشكلية سنبدي ملاحظة أولية على درجات اهتمامه التي يمكن أن تعكس مدى إعجابه ، ، فنراه يهتم بالطبقة الأولى أكثر من غيرها ، ثم يتذبذب اهتمامه صعودا وهبوطا إلى أن يقتصر أحيانا على مجرد ذكر النسب وبعض أبيات لا تغني ، تذكر لا لجودتها الفنية وإنما لارتباطها بحادثة ما ، وعلى حين استأثرت طبقات الجاهليين بأكثر الأحكام الفنية ، والموازنات الجادة ، والتحليل اللغوي المثمر ، نجد الاهتمام بطبقات الإسلاميين اهتماما كَمّيّاً ، فامرؤ القيس وصحابه يعرضون في أقل من أربعين صفحة (٤٣ — ٨٠) والفرزدق وصحابه يعرضون في مائتي صفحة (٢٤٩ — ٤٥٠) وهذا القدر الكبير من الصفحات استهلكته الأخبار ، وربما كان القرب الزماني والمكاني سببا في جعل تلك الأخبار أقرب إلى النفس والذاكرة ، وظلت الأحكام الفنية أقل نضجاوانتشارا ، بعكس القسم الجاهلي من الكتاب .

وما دام ابن سلام قد اختار فكرة الطبقات شكلا أو إطارا للتأريخ الأدبي

والحكم النقدي ، فإننا نرى أن ذلك كان يستلزم تحديد الألقاب والأحكـــام الفنية التي تطلق على كل طبقة ، وسنرى من خلال العرض والتحليل أن ذلك كان يوافق غالبا ، ويخالف أحيانا ، بل كان يصمت عن طبقة كاملة أو طبقات فيرصدها دون تعليق يذكر . ونحب أن ننبه هنا أننا اعتمدنا الأوصاف الـــتي يطلقها على الشاعر أو على شعره دون تفريق ، لصعوبة التفريق ، كما لم نفـــرق بين أحكام أطلقها هو أو نقلها عن غيره ، ما دام قد أوردها ولم يرفضهـــا أو يتحفظ تجاهها .

بالنسبة للطبقة الأولى من الجاهليين ، ينقل قولهم عن امريء القيس : « ما قال ما لم يقولوا ، ولكنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها استحسنتها العرب واتبعته فيها الشعراء ، منها : استيقاف صحبه ، والبكاء في الديار ، ورقّة النســـيب ، وقرب المأخذ ، وشبه النساء بالظباء والبيْض ، وشبه الخيل بالعقبان والعصي ، وقيد الأوابد وأجاد في التشبيه ، وفصل بين النسيب وبين المعنى . وكان أحسن طبقته تشبيها ، وأحسن الإسلاميين تشبيها ذو الرُّمّة [1] » . ويمضي عن امريء القيس إلى النابغة الذي يوصف بأنه « كان أحسنهم ديباجة شعر ، وأكثرهم رونق كلام ، وأجزلهم بيتا ، كأنّ شعره كلام ليس فيه تكلف[2] » . وينقل عن عمر بن الخطاب وصفه لزهير بأنه : « كان لا يعاظل بين الكلام ، ولا يتبع حوشيه ولا يمدح الرجل إلا بما فيه . . . وقال أهل النظر : كان زهـــير أحصفهم شعرا ، وأبعدهم من سخف ، وأجمعهم لكثير من المعنى في قليل من المنطق ، وأشدهم مبالغة في المدح ، وأكثرهم أمثالا في شعره [3] » .ويأتي دور الأعشى ، رابع الطبقة الأولى فنجد خصائصه الفنية عندهم مجملـــة في قولهم : « هو أكثرهم عروضا ، وأذهبهم في فنون الشعر ، وأكثرهم طويلة

---

(١) الطبقات : ص ٤٦ .
(٢) السابق نفسه .
(٣) الطبقات : ص ٥٢ ، ٥٣ .

جيدة ، وأكثرهم مدحا وهجاء ونظرا ووصفا ، وكان أول من سأل بشعره ، ولم يكن له — مع ذلك — بيت نادر على أفواه الناس كأبيات أصحابه [1] » .

هل يمكننا — اعتمادا على عبارات ابن سلام وحدها — أن نستخلص مميزات الطبقة الأولى ، أو خصائصها الفنية ؟

١ — سنجد صفة الابتكار قاسما مشتركا تقريبا ، وأكثر ما ابتكروه يرجع إلى المعاني ، وصاحب النصيب الأكبر هو امرؤ القيس ، أقدم رفاقه زمنا ، وإن كنا مضطرين إلى التحفظ في قبول الزعم بأن امرأ القيس هو أول من بكى في الديار ، ففي شعره ما يدل على أنه مسبوق [2] ، ويكفي أن نشير إلى قوله :

عوجا على الطلل المَحيل لعلنا   نبكي الديار كما بكى ابن حِذام

فالتشبيهات الجيدة ، والصور الفنية المقنعة القريبة المأخذ نجدها عند امريء القيس ، كما نجد عند زهير التكثيف المعنوي ؛ القدرة على التركيز التي جعلت أبياته أمثالا سائرة ، وجعلت مبالغاته غير ممجوجة .

٢ — كما نجد الاهتمام بالصياغة ، حتى يأتي الأسلوب متدفقا جزلا أو مصقولا رصينا ، وهو في الوقت نفسه بعيد عن التكلف لإتقان الصنعة الأسلوبية ، وقد بلغت هذه الصنعة أقصى مدى لها عند النابغة ، وربما جمع زهير بين أعلى درجات الصنعة في الصياغة وأقل درجات التكلف ، ولهذا لم يوصف بأن شعره ليس فيه تكلف كالنابغة ، وإنما وصف بأنه أحصفهم . .

٣ — وأخيرا نجد عنصر التنويع في الأغراض الشعرية ، وفي الأوزان أو القوالب ، وهذا متوفر أكثر عند الأعشى ، الذي قصر عن سابقيه في المستوى

---

(١) الطبقات : ص ٥٤ .

(٢) لمزيد من التفصيل عن المقدمة الطللية ، انظر : حسين عطوان : مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي : ص ٧٣ وما بعدها .

الصياغي ، فمع أنه أكثرهم طويلة جيدة ، ليس له بيت نادر يسري على أفواه الناس ، ولكنه استحق أن يلحق بهم لقدرته على التنويع ، شكلا ومضمونا .

هل احتكم ابن سلام إلى هذه المبادىء الأساسية الثلاثة في اختياره للطبقة الأولى من الإسلاميين أو أنه انساق مع الرأي العام الأدبي في عصره ؟

سنجد الأساس نفسه موضع اعتبار إلى حد كبير ، مع اختلافات أو إضافات يمليها التطور الفني الطبيعي واختلاف العصر ، فلم يعد ممكنا أن يوصف أحد هؤلاء المتأخرين بأنه أول من فعل أو ابتكر ، فقد استقرت — في تلك الفترة — التقاليد الفنية الشعرية ، ورسخت بدرجة أغلقت الباب — تقريبا — أمام التجديد الموضوعي في جملته وتفاصيله ، كما استقر الجانب الشكلي من حيث نظام الوزن والقافية ونظام البيت ، فضلا عن صلة أجزاء القصيدة وعلاقات الأبيات ، ومن ثم فقد انحصر مجال الابتكار بين شعراء العصر الإسلامي في المعاني الجزئية وتحقيق أعلى مستوى يقترب من روح القدماء ويذكّر بهم ويخضع لمواصفاتهم ، ولا يعني ذلك أن يقلدهم أو تنمحي مداركه في مداركهم . . ولم يكن ذلك بالأمر الهيّن بالطبع .

ونستعرض الآن بعض الأحكام الفنية التي وصفت بها الطبقة الأولى الإسلامية .

يقول ابن سلام عن الفرزدق إنه أكثرهم بيتا مقلدا (والمقلد هو البيت المستغني بنفسه ، المشهور الذي يضرب به المثل) وكان يداخل الكلام ، وكان ذلك يعجب أصحاب النحو . ويضرب ابن سلام لذلك مثلا بقول الفرزدق مخاطبا الذئب :

تعال فإن عاهدتني لا تخونني ... نكن مثل مَنْ يا ذئبُ يصطحبانِ

أما عن جرير ، فيرى أنه كان يُحسن ضروبا من الشعر لا يحسنها الفرزدق ، ويتفوق الأخطل في أغراض معينة ، فهو يجيد نعت الملوك ويصيب

صفة الخمر . ويذكر ابن سلام هنا أنه سئل أي البيتين أجود ؟ قول جرير :

ألستم خير من ركب المطايا وأندى العالمين بطون راح

أم قول الأخطل :

شُمْسُ العداوة حتى يُستقادَ لهم
وأعظمُ الناسِ أحلاما إذا قَدِرُوا

فقال ابن سلام: بيت جرير أحلى وأسير ،وبيت الأخطل أجزل وأرزن.[1] وإذاصح أن ينسحب هذا الحكم الجزئي فيعمم على شعر جرير والأخطل ، فربما بقي له قدر كبير من الصحة والصدق ، ولا بد أن يذكرنا بحكم آخر نسبه ابن سلام لابن دأب ، الذي سُئل عن جرير والفرزدق ، فقال : الفرزدق أشعر عامة ، وجرير أشعر خاصة [2] وهنا سنجد الحوار نفسه بين التنوع الموضوعي وجودة الصياغة والقدرة على التركيز الفكري، والكثرة. ومن العبارات الجامعة التي تحاول إظهار الخصائص لكل واحد من الثلاثة : « الأخطل إذا لم يجيء سابقا فهو سُكَيْت ، والفرزدق لا يجيء سابقا ولا سكيتا فهو بمنزلة المُصَلِّي ، وجرير يجيء سابقا وسكيتا ومصليا [3] » . هذا القياس المستعار من سباق الخيل غاية في الدقة ، فهناك السابق ، والمصلي الذي يليه ، والسكيت الثالث الذي لم يرتفع إلى منافسة الأول ؛ فالأخطل يبدع ويسبق حين يكتب في مجالات تفوقه التي حددت بأنه يجيد نعت الملوك ويصيب صفة الخمر ولكنه يصير مسبوقا وعادياً حين يجاوز هذين الغرضين ، أما الفرزدق فإن ميزته الأساسية هي الحفاظ على مستواه الجيد ، لا يَبَزّ غيره بصورة ساحقة ، ولكنه

---

(١) الطبقات : ص ٤٢٦ .
(٢) الطبقات : ص ٢٥١ .
(٣) الطبقات : ص ٣١٥ .

لا يسقط سقوط الأخطل [1] ، على حين يتأرجح جرير بين المستويات الثلاثة ، فيوصف بأنه أشعر خاصة ، كما قدمنا ، ويوصف بأنه محل إعجاب الشعراء وأهل البادية [2] ... وهكذا تتحكم الاعتبارات .

وحين نصل إلى رابع الطبقة الأولى : الراعي النميري ، فمع مـــا أشرنا إليه من تباعد مكانه عن مكانة ومستوى امرىء القيس ، فإنه — الراعي — ينال قيمته من قدرته على استقلال الأسلوب ، حتى « كان يقال له في شعره : كأنه يعتسف الفلاة بغير دليل : أي أنه لا يحتذي شعر شاعر يعارضه ، وكان مع ذلك بذيا هجاء لعشيرته » [3] .

فهنا نجد المبادىء الثلاثة مطبقة — تقريبا — وأن ابن سلام وازن بين اعتبارات شتى ، ولسنا ننتظر أن تخضع الأشعار الإسلامية لمدلولات تلك المبادىء بذاتها وبنفس الدقة ، لاختلاف الذوق والتجـــربة واللغـــة والتركيب الاجتماعي ، وعلاقة الماضي بالحاضر .

ولكننا سنلاحظ أنه ، فيما عدا الطبقة الأولى الجاهلية ، يقفز ابن سلام بين الطبقات ولا يعطيها من العناية مثل ما أعطى تلك الطبقة الأولى ، التي تتربع على قمة الحركة الشعرية ، وهذه نماذج من أحكامه :

ففي الطبقة الثانية ، كان الحطيئة متين الشعر ، شَرُود القافية ، وكان الزبرقان شاعرا مُفْلِقا ..

وفي الطبقة الثالثة ، كان الجعدي شاعرا مفلقا ، أما أبو ذؤيب الهُذَلِيّ فكان فصيحا كثير الغريب ، متمكنا في الشعر ، وكان الشماخ شديد متون

---

(١) عبارة ابن سلام عن الأخطل : « مع مهارته وشعره يسقط » انظر ص ٤٠٤ .
(٢) الطبقات : ص ٣١٦ .
(٣) الطبقات : ص ٤٣٤ .

الشعر ، أشد أسر كلام من لبيد . أما لبيد فكان عذب المنطق ، رقيق حواشي الكلام .

وفي الطبقة الرابعة ، كان طَرَفة أشعر الناس واحدة ، وعلقمة بن عبده له ثلاث روائع جياد ، لا يفوقهن شعر . أما عديُّ بن زيد فله أربع قصائد غرر روائع ، مبرزات ، وله بعدهن شعر حسن .

وفي الطبقة الخامسة يصف الأسود بن يعفر بأنه شاعر فحل ، وله واحدة طويلة رائعة لاحقة بأجود الشعر ، لو كان شفعها بمثلها قدمناه على مرتبته . . . وله شعر كثير جيد ولا كهذه . والمُخَبَّل شاعر فحل وتميم بن أبي مقبل شاعر خِنْذِيذ مُغَلَّب .

وفي الطبقة السادسة يصف عمرو بن كلثوم بأن له قصيدة ، وكذلك الحارث ابن حِلِّزة ، وإن أضاف القول بأن له شعرا سوى هذا . أما عنترة ، صاحب : « يادار عبلة بالجواء تكلمي » ، فله شعر كثير ، إلا أن هذه نادرة ، فألحقوها مع أصحاب الواحدة ، أي المعلقات .كما يصف ابن سلام سويد بن أبي كاهل بمثل أوصاف عنترة تقريبا .

أما أصحاب الطبقة السابعة فيوصفون بأنهم محكمون مقلون ؛ وفي أشعارهم قلة ، فذاك الذي أخرهم .

وفي الطبقة الثامنة يوصف النمر بن تولب بأنه شاعر فصيح جريء على المنطق ، كما يوصف عوف بن الخرع بأنه جيد الشعر .

وفي الطبقة التاسعة كان سُويد بن كُراع العُكَلي شاعرا محكما ، أما الحُوَيْدِرَة فهو شاعر — دون أية صفة مميزة — بخلاف سُحَيْم ، عبد بني الحَسْحَاس ، فهو حلو الشعر رقيق حواشي الكلام .

وفي الطبقة العاشرة يوصف الكُمَيْت بن معروف بأنه شاعر وحسب ، كما وصف الحويدرة من قبل ، أما عمر بن شأس فانه كثير الشعر ...

لا بد أن نتأمل هذه الألقاب التي أطلقها ابن سلام على الشعراء ، والأوصاف التي أطلقها على شعرهم ، وبصفة عامة سنجد وصف الشاعر بأنه مُفْلِق أو فحل يمضي إلى الطبقة الخامسة ولا يجاوزها ، أما وصف الشعر بأنه بارع أو جيد أو حسن — على هذا الترتيب — فإنه منتشر على مساحة الطبقات كلها ، أما وصف الشعر بالحلاوة والرقة والفصاحة فينتشر بين المتأخرين ، وصف به النمر بن تولب في الثامنة ، وسُحَيْم في التاسعة ، وإذا وجدناه عند لبيد بن ربيعة في الثالثة فإنه لم يرتفع ليلحق بالطبقة الثانية ، أو الأولى ، وربما دلت عبارة أطلقت في مجال التمييز الفني لشعر النابغة على شيء من ذلك . أما العبارة التي نَعني فهي : « كان أحسنهم ديباجة شعر ،وأكثرهم رونق كلام » إلا أنها لا تعني — في ما نحسب — ما يقصد بالرقة والحلاوة بمعنى السهولة والعاطفية والتدفق بقدر ما تعني الصقل الفني ، وبخاصة أن الوصف بحسن الديباجة والرونق — عند النابغة — يتبع بقوله : « وأجزلهم بيتا » .

هل يختلف الأمر بالنسبة للشعراء الإسلاميين ؟

لقد تعرضنا للطبقة الأولى بما فيه الكفاية ، ونبدأ بالطبقة الثانية فنجد البُعَيث يوصف بأنه فاخرُ الكلام حر اللفظ ، ويوصف القطامي بأنه شاعر فحل رقيق الحواشي حلو الشعر ، كما يوصف كُثَيِّر بأنه شاعر فحل ، وكان يستقصي المديح ، وكان له في التشبيب نصيب وافر . أما ذو الرمة فشعره — كما يقول أبو عمرو بن العلاء : إنما شعره نقط عروس يضمحل عن قليل ، وأبعار ظباء لها مشم في أول شمها ، ثم تعود إلى أرواح البعر .

وفي الطبقة الثالثة يوصف كعب بن جُعَيل بأنه شاعر مفلق ، كما يوصف الرياحي بأنه شاعر خنذيذ وكان الغالب عليه البداء والخشنة .

وفي الطبقة الرابعة يوصف نهشل بن حري والأشيب بن رميلة بأنهما شاعران ، دون أية إضافة أخرى .

وتمضي الطبقة الخامسة دون أية أوصاف للشعر أو ألقاب للشعراء .

وفي الطبقة السادسة يوصف ابن قيس الرقيات بأنه أشد قريش أسر شعر في الإسلام ، بعد ابن الزِّبَعْرَي ، وكان غَزِلاً ، وهنا نفاجأ بأن شاعـرا من أصحاب الطبقات — هو ابن قيس الرقيات — يقاس إلى شَاعر من شـعراء القرى — ابن الزبعري — لم يأخذ مكانه في التسلسل العام .

وتلحق الطبقة السابعة بالخامسة ، فتمضي مثلها دون إطلاق أحكام أوصفات.

وفي الطبقة الثامنة يقـول عن قُراد بن حُنَيْش إنه من شـعراء غطفان ، وكان جيد الشعر قليله .

وفي الطبقة التاسعة يضع فيها الرُّجّازُ دون غيرهم ، ويوازن بينهم ، وكأنَّ الرَّجَزَ صنف مختلف لا تستعمل في نقده نعوت الشعر المألوفة .

وفي الطبقة العاشرة يوصفُ مزاحم بن الحارث العُقَيْلي بأنه كان رجلا غَزِلاً ، وكان شديد أسر الشعر ، حلوه ، وكان مع رقة شعره هجّاء وصّافا !

ولنا ملاحظات :

١ — لقد قلّ وصف الشاعر بالمفلق والخنذيذ والفحل في العصر الإسلامي، وتوقف عند الطبقة الثالثة لا الخامسة .

٢ — هناك انكسار واضح وفجائي في استعمال الأوصاف بالنسبة للطبقة الرابعة التي يوصف فيها شاعران بأنهما شاعران وحسب ، كما تمضي الطبقتان : الخامسة والسابعة دون أوصاف بالمرة !

٣ — وصف الشعر بالرقة والحلاوة انتشر نسبيا بين الإسلاميين ، ومن الطبيعي أن يكون أكثر انتشارا بين شعراء الغزل ، والغزل هو البديل المقبول لوصف الخمر ومجالس الشراب قبل الإسلام ، وقبل أن يُسكت عن العودة إلى ذلك في العصر العباسي ، الذي لم يتطرق ابن سلام إلى شعرائه .

٤ — كما نفاجأ في الطبقة العاشرة بوصف الشعر بأنه شديد الأسر حلوه ،

فهما معا من صفات الطبقات الأولى ، ويمكن أن نلتمس المشابه عند النابغة ، أي الجميع بين الحلاوة والمتانة .

ومهما يكن من أمر ، فإن مشكلة المصطلحات النقدية ودلالاتها تعتبر مشكلة مستجدة ، إذ أننا — في الحقيقة — أمام أول محاولة في التأليف حول النقد الأدبي ، وهي تحتاج إلى جهد أكبر ، وتقص أكثر شمولا . وبصفة عامة يمكن القول إن ابن سلام التزم إلى حد كبير بإطلاق مصطلحاته في حدود وعيه وحكمه بطبقة الشاعر أو منزلته ، ولم تكن هذه الأحكام — غالبا — مجرد عبارات يبعثرها وراء أي شاعر دون قصد ، وهذا يعني — في نهاية الأمر — أن مشكلة المنهج الأساسية تقوم على أسلوب توزيعه للطبقات ، أو عدم خضوع المنهج لمنطق القسمة العقلية ، فاضطرب بين رعاية المنزلة الفنية ، والبعد الزمني ، وتأثير البيئة ، ونوازع العقيدة .

الجديد والتقليد في الكتاب

١ — ان أهم نقط الضوء التي أضافها ابن سلام في منهجه النقدي هي فكرة الطبقات في ذاتها ، كما أشرنا من قبل ، التي توسع فيها وجعل منها الشكل الشامل لكتابه ، وهو لم يطلق آراءه تعسفا ، وإنما احتكم إلى مقاييس وعلل أحكامه باستثناء بعض الحالات . وهذا الجانب الموضوعي في إصدار الحكم النقدي ساندته دراية واسعة بأقوال السابقين وآرائهم فيما عرض له من شعر ، ودراية لا بأس بها بمكونات مفهوم « الشعر »، وهذا ما أستند إليه في تفضيل طبقة على أخرى ، مراعيا الجودة الفنية وتنوع التجارب وجمال الصياغة، وعامل الاستمرار أو الحفاظ على المستوى أي الجانب الكمي . وقد احتكم إلى آراء سابقيه ورضيها كثيرا ، ولكنه خالفها كثيرا أيضا ، والمخالفة تبدو في تركيب التاريخ الأدبي من خلال رؤية خاصة وشاملة في صورة طبقات ، أما في الآراء التفصيلية المتناثرة فإن الاعتماد على الرواية كان الأكثر ، باستثناء مواقف

قليلة ، منها حكمه المشار إليه آنفا على بيتي جرير والأخطل ، وكذلك حين يترجم لقيس بن الحطيم (من شعراء المدينة) يذكر أن من الناس من يفضله على حسان شعرا ، ثم يقرر : « ولا أقول ذلك » [1] .

٢ — وهناك إضافة أخرى لا تقل خطرا في تاريخ النقد الأدبي عن هذا الإطار الشامل الذي قدمه ابن سلام في طبقاته ، وذلك في محاولته الموفقة تعليل بعض الظواهر الفنية ، كتعليله لقلة الشعر في بعض القرى ، فبالطائف شعر وليس بالكثير ، وكذلك بمكة لأنه لم تكن بينهم ثائرة ولم يقاتلوا . وتعليله لسهولة شعر عدي بن زيد الذي لان لسانه لأنه كان يسكن الحيرة ومراكز الريف ، وكذلك يذكر أن حسان بن ثابت قد وُضع عليه شعر كثير ، هو هذا الشعر اللين الذي لا يعكس فحولته وقدرته . « وبدلا من أن يقول في شعر حسان ما قاله الأصمعي من أن شعره لان بسبب الخير ، أوحى إلينا أن هذا اللين إنما هو سمة تدل على الانتحال » [2] .

ولا يوافق مندور على مجمل هذه التعليلات ، فكما يرى : ليس الشعر كله في الحرب ولا هو قاصر عليها ، كما لا يكفي أن نحيل على البيئة في تفسير لين الشعر وإلا لحرنا — كما يقول — في تعليل نحت الفرزدق من صخر واغتراف جرير من بحر !

ونحن بدورنا لا نوافق الدكتور مندور ، ونرى أن ابن سلام قد اهتدى إلى أفكار جيدة في فترة مبكرة من تاريخ النقد الأدبي ، والعلاقة بين الأديب والبيئة والنظام الاجتماعي ليست محل إنكار ، وقد نادى بذلك الناقد الفرنسي هيبوليت تين

---

(١) الطبقات : ص ١٩٠ .

(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ٨١ ، ٨٢ ، ويرفض طه حسين اعتبار اللغة البدوية علامة صدق ، واللغة السهلة دليل انتحال ، ويضرب مثلا بأبيات يذكرها ، ولم تصلح غرابة اللفظ قياسا لصحتها . كما رفض من قبل اعتبار السند دليلا كافيا على صحة الرواية ، إذ من المحتمل أن يكون الراوية نفسه مخدوعا ، والمعول الوحيد في رأيه ينهض على النقد الداخلي . انظر تفاصيل ذلك في : « في الأدب الجاهلي » ص ٢٥٧ — ٢٦٢ .

(ت ١٨٩٧) وأقام عليها — مع عناصر أخرى — نظرية شاملة يفسر بهـــا الأدب [١] ، فليت ابن سلام جعل من هذه الصلة بين الشاعر وطبائع مجتمعه محورا أساسيا يتلمس الملامح من خلاله ، ومع هذا فإشارته السريعة إلى هذا المبدأ بعيدة عن التعسف ، إذا وضعت في سياقها الصحيح ، بل نحن نعجب من رفض مندور لمثل هذه الأفكار التي كانت تعتبر جديدة وعلامة رصد دقيق للفوارق بين البيئات وأثرها على الفن الشعري. ومع هذا فابن سلام يقول : « وإنما كان يكثر الشعر » ، فهو هنا يتحدث عن ماضي الحياة العربية في عصرها الجاهلي ، ولم يقل إن الشعر يوجد مع الحرب وينعدم بانعدامها ، وإنما هو «يكثر» وحسب ، باعتبارها مثيرا شديدا لقرائح الشعراء ، وهذا حق إلى اليوم ، وكذلك يجب أن نلحظ قوله : « وإنما كان » » فهو يؤرخ للماضي الجاهلي ، وليس للقرى في عصر الإسلام ، إذ استجدت مثيرات أخرى أوجدها التطور الاجتماعي والنظام السياسي وتصاعد الثروات في بعض البيئات واستقرار القيم الدينية أو قلقها حسب الطبائع والظروف ، فابن سلام لم يعلل دوافع وجود الشعر وإنما دوافع كثرته في فترة زمنية محددة . وبالنسبة لسهولة منطق المدن عن البادية فإن الأمر لا يحتاج إلى جدل طويل ، ولا معنى للتركيز على المفارقة بين جرير والفرزدق ، وربما كانت المشكلة في تعبير ابن سلام الذي يوحي بحتمية العلاقة بين المدن واللين ، وبين البادية والخشونة ، وإذا كنا لا نقول ذلك فإننا لا نستطيع إقرار العكس ؛ فالرخاء الاقتصادي والاستقرار الاجتماعي والتحضر بمعناه الشامل مؤثرات لا يمكن نكرانها ، ولكنها مؤثرات — مع أهميتها — لا تكتسح كافة المؤثرات الأخرى المشاركة لها كالوراثة ، والبيئة الثقافية ، والاستعداد الفردي ، وظروف التنشئة ، والقدوة ... إلخ .

٣ — وقد اهتم ابن سلام بقضية الانتحال اهتماما كبيرا ، وليس من همّنا تتبعها ، وقد يمكن القول إنه فيها يعبر عن موقف الرواة من البصريين ، ولكن

---

(١) الأدب المقارن ص ٥٠ وما بعدها . وانظر هذا الكتاب : في القسم الأول

تعليلاته ونظراته الخاصة تدل على كثير من الأصالة والثقة ، إذ يؤكد الانتحال كحقيقة واقعة ، ويطارده أينما صادفه في تلك النماذج التي استشهد بها ، ويدلل على ذلك بأكثر من طريقة ، فهو يلاحظ — أولا — أن بعض الشعراء لا تتناسب شهرته وما يروى له من شعر ، ويرى ذلك سببا كافيا للشك في صحة النسبة ، ويلاحظ — ثانيا — وجود استحالة تاريخية في تقبل ما يروى معزوًّا إلى الأمم البائدة مثل عاد وثمود ، ويحمل على ابن إسحق حملة شديدة في روايته لشعر تستحيل نسبته إلى من ينسب إليهم ، ولا يقبل منه قوله : « لا علم لي بالشعر ، أوتي به فأحمله » ، فليس ذلك بعذر كما يقول ابن سلام ، وبذلك يكون أول من أشار إلى ضرورة نقد السند في الرواية .

على أن الإضافة الخطيرة التي أضافها ابن سلام في كشف الانتحال هو الاعتماد على النقد الداخلي أي المعرفة بخصائص فن الشاعر ومعجمه اللغوي الخاص واتجاهاته الموضوعية وأسلوبه ... إلخ ، وجعل ذلك أساسا لقبول أو رفض ما ينسب إليه ، وهذا المبدأ النقدي ليس بالأمر الهين ، إذ يعتمد في أساسه على الإلمام بطبيعة الشعر في عصر الشاعر ، ثم طبيعة الشاعر الخاصة ، ومواطن تميزه عن أقرانه ، فبهذا وحده يمكن التفطن إلى جوانب المخالفة . وقد استعمل ابن سلام هذا المنهج الصعب بكثير من التوفيق ، فهو يذكر — كمبدأ — أنه « لم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حادثة[1] » على أنه أحيانا يأخذ مكان الراوية مكتفيا بتسجيل الموقف أو القصة التي تثبت حدوث الانتحال ، وفي أحيان أخرى يقول برأيه ومن إدراكه الخاص . فمن النوع الأول أبيات أنشدها النابغة الجعدي بين يدي الحسن بن علي (رضي الله عنهما) أولها :

الحمد لله لا شريك له ... من لم يقلها فنفسه ظلما

فقال له : يا أبا ليلى ، ما كنا نروي هذه الأبيات إلا لأمية بن أبي الصلت .

---

(١) الطبقات : ص ٢٣ .

قال : يا ابن رسول ، والله إني لأول الناس قالها ، وإن السَّرُوق من سرق أمية شعرَه [1] . وينكر أن يكون للأسود بن يعفر ثلاثون ومائة قصيدة ، كما يزعم أهل الكوفة [2] ، ويذكر أن حسان بن ثابت قد وضعت عليه أشعار كثيرة [3] وأن قصيدة أبي طالب في رسول الله :

وأبيضَ يُستسقى الغمامُ بوجهه ربيعُ اليتامى عصمةٌ للأرامــل

قد زيد فيها وطولت [4] ، وينفي بيتا من إحدى قصائد الفرزدق [5] ، ويروي قصة تدل على سطو الفرزدق على شعر ذي الرمة [6] ، وقصة امرأة تغزلت ونسبت قولها لذي الرمة [7] وأخرى عن إغارة زهير بن أبي سلمى على أبيات لقراد بن حبش [8] .

أما أسباب الانتحال فرصد ابن سلام لها لا يقل طرافة ودقة عن تلمس مظاهره ووسائل كشفه ، فقد تشاغلت العرب بالفتوح ، وقتل الكثير من الرواة ، ثم يشير إلى استيقاظ القبلية ونزعة التفاخر ، ويحدد دور بعض الرواة ، ويشير إلى حماد عجرد بصفة خاصة ، كما يصف بعض الرواة بالرغبة في التظاهر بالعلم ، ولكنه يحدد سببا طريفا لا نعتقد أن أحدا غيره أشار إليه ، وهو عن أثر مطارحة الشعر في المجالس وكيف كان ذلك عاملا مشجعا على الانتحال في موقف المفاخرة والتظاهر بالإحاطة والقدرة على المجاراة [9] .

---

(١) الطبقات : ص ١٠٧ .
(٢) الطبقات : ص ١٢٣ .
(٣) الطبقات : ص ١٧٩ .
(٤) الطبقات : ص ٢٠٤ .
(٥) الطبقات : ص ٢٦٤ .
(٦) الطبقات : ص ٤٧١ .
(٧) الطبقات : ص ٤٧٦ .
(٨) الطبقات : ص ٥٦٨ .
(٩) الطبقات : ص ٥٠ .

٤ — ومن خلال إحاطته الشاملة بتطور فنون الشعر العربي يرصد ابن سلام مسار الشعر وحركته بين القبائل ، فكأنه يحكي — في العصر الجاهلي — جولته بين العواصم العربية فيما تلا ذلك من عصور ، فيذكر أن شعر الجاهلية كان في ربيعة ثم تحول إلى قيس ، ثم آل إلى تميم ، فلم يزل فيهم إلى اليوم ! فكأنّ هذه القبائل تمثل على التعاقب مناطق الجاذبية والريادة الفنية في فترات أو مراحل تاريخية ، كما كانت المدينة ، ثم دمشق ، فبغداد وحلب ، ثم القاهرة ... على مساحة التاريخ العربي الطويل . سيكون من الطريف تبني هذه الفكرة وتنميتها ، واختبار مدى صدقها ، واكتشاف ملامح وآثار كل قبيلة : اللغوية والنفسية والفنية ، في تكوين المفهوم الشعري الذي توارثه العرب بعد ذلك .

هذه كلها قضايا نقدية ذات خطر ، استطاعت برغم تمازجها بالتاريخ الأدبي والرواية ، أن تؤكد للكتاب مكانته الرصينة في تاريخ النقد الأدبي عند العرب .

ابن قتيبة رائد البحث النظري

في الشعر

ليس « الشعر والشعراء » هو الكتاب الوحيد لابن قتيبة (٢١٣ – ٢٧٦ ﻫ) في مجال الأدب ، فله أيضا : « عيون الأخبار » و « أدب الكاتب » وغيرهما ، ولكن الكتاب الذي نعني به الآن أقربها إلى المشاركة في تأصيل الدراسات النقدية.

وبالنسبة للشعر والشعراء ، ما نظننا بحاجة إلى دراسة تفصيلية ترصد كافة محتوياته ، وتعيد ترتيبها لتستخلص من هذه المحتويات أصولا نظرية عامة ، أو ما يشبه أن يكون منهجا نقديا ، كما فعلنا مع سابقه : «طبقات فحول الشعراء» ؛ لأن هذا الكتاب الأخير قام على فكرة أساسية هي « الطبقة » التي اقتضت تنسيقا معينا ، وفرضت أسلوبا محددا في تناول الشعراء وإطلاق الأحكام على شعرهم .

أما « الشعر والشعراء » فقد تناول الشعراء فرادى ، لم يضعهم في طبقات تشير إلى مستوى الشاعرية عندهم ، كما لم يقسمهم على أساس قبلي أو فني أو تاريخي أو أبجدي ، وإذا كان قد بدأ بامرىء القيس مما يشعر بتقدمه فنيا ، وأتبعه زهيرا فإنه ما لبث أن وضع كعب بن زهير بعد أبيه ، متخطيا المستوى الفني والتدرج الزمني ، مستسلما للاستطراد أو تداعي الأسماء ، ليعود بعد ذلك إلى النابغة ، وهكذا سنجد دُرَيْد بن الصِّمَّة الجاهلي بعد الفرزدق والكميت . وقد قدم ابن قتيبة ترجمة ونماذج لمائتين وست شعراء ، قد يفوز الشاعر الواحد

بثلاثين صفحة ، كأبي نواس ، وقد يحصل بمشقة على نصف صفحة أو أقل ، مثل مَدْرَج الريح ! !

والطريقة التي اتبعها ابن قتيبة في الترجمة لشعراء كتابه لا تختلف كثيرا عن الطريقة التي اتبعها ابن سلام ، من ذكر اسم الشاعر وقبيلته وأهم الأحداث التي شارك فيها وآراء النقاد في شعره ، ثم إيراد بعض الأمثلة أو النماذج . ومع هذا يظل ابن قتيبة متميزا بثلاثة أمور :

الأول : أنه على الرغم من نزعته التي تميل إلى المحافظة وإن بشرت بالتجديد ، لم يتوقف عند الشعراء القدماء كما فعل ابن سلام ، بل ترجم لمن سُمُّوا بالمُحْدَثِين ، واقتبس من شعرهم ، وسجل ملامحهم العامة في حياد علمي هادىء ، كما نجد في ترجمته لأبي نواس . وليس الفارق الزمني بين ابن سلام وابن قتيبة كبيرا لنرجع ذلك إلى تأثير العصر ، وإذاً فالفرق قائم في تغلب نزعة اللغوي الراوية على ابن سلام ، واستقلال الرأي عند ابن قتيبة ، وهو يؤكد هذا الموقف بقوله : « ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختارا له سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره ، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره ، بل نظرت بعين العدل على الفريقين » .

الثاني : أنه في سرده لتاريخ حياة الشاعر ، غالبا ما كان يجيد التقاط الأحداث واللمحات التي يمكن أن تعين على فهم أكثر وضوحا للشخص ، وتفسير أكثر صوابا لشعره . وقد رأينا ابن سلام يهدر عشرات الصفحات عن شعراء النقائض مثلا دون أن يجيب على أهم الأسئلة التي يمكن أن تثيرها هذه الظاهرة . وإذا أخذنا ترجمة امرىء القيس نموذجا — مع الإقرار بأنه حَظِيَ بقدر أكبر من العناية — سنجده يذكر الأحداث والملامح الخاصة التي يمكن أن « توظف » في المعرفة بالشعر والشاعر ، فعلى الرغم من ذكره لقصة الحُلّة المسمومة التي أرسلها قيصر لامرىء القيس فإنه لا يجعل السبب قصة حب بين الشاعر وابنة

القيصر ، وإنما يذكر أن القيصر بعد أن أمده بالجند قيل له ألا أمان للعرب ، فقرر استرداد رجاله بهذه الطريقة ! ! ولكنه لا يلبث أن يذكر أن أمرأ القيس كان مئناثا ، وغيورا شديد الغيْرة ، وكان النسوة يكرهْنَه برغم منزلته وجماله ، وكان يُعد من عشاق العرب وزناتهم ! ! وهذه الصفات كلها هي القادرة على تفسير موت الشاعر على طريق عودته من عند قيصر ، فقد كان مصابا بمرض جلدي ، وحين لقي قيصر وطلب عونه استمهله ، ثم سأل رجاله المشورة ، فلما عرف من ماضي ضيفه مالا يعين على الثقة في قيادته اعتذر إليه ورده خائبا محملا بالهدايا ، وهنا — مع تردي الحالة النفسية — زادت آثار المرض الجلدي حتى مات الشاعر ، فكانت قصة الحلة المسمومة [1] ! !

الثالث : أن ابن قتيبة اهتم بانتقال الأفكار والصور بين الشعراء ، مما يعد سرقة أو تأثرا أو تحويرا ، أكثر مما اهتم ابن سلام بهذا الجانب ، وقد ذكر أمثلة كثيرة ، تكاد تكون استقصاء لما نسب لكل شاعر في هذا الجانب ، وقد صارت هذه الأمثلة دعامة المباحث التي وضعت عن السرقات بعد ذلك ، وبخاصة عند أبي هلال الذي اهتم بانتقال الأفكار والصور ، وكتب عن ذلك فصلا ممتعا ، وارتقى به إلى درجة وضع المصطلحات التي يمكن على أساسها الحكم للآخذ أو عليه . حقا إن ابن قتيبة لم يضع مصطلحات ، وكان يكتفي بأن يقول مثلا عن المسيب بن علس :

« ومما سبق إليه فأخذ منه قوله يذكر ثغر المرأة :

وكأن طعم الزنجبيل بـــه ... إذْ ذقته وسلافــةَ الخمـــرِ
شرقـــا بماء الـذوب أسلمه ... للمبتغيه معاقـلُ الدَّبْـــرِ

وقال الجعدي :

وكأن فاها بـات مُغْتَبِقـاً ... بعد الكرى من طيّب الخمـرِ

---

(١) راجع فيما يخص هذه القصة كتاب : امرؤ القيس .

شرقا بمـــاء الذوب أسلمـــه بالطود أيمن من قرى النسر »[1]

وقد يتتبع المعنى الواحد بين أكثر من شاعرين ، كقوله عن بيت طرفة بن العبد ، وفيه يصف السفينة :

يشق حَباب الماء حَيْزُومُها بها كما قسم التربَ المُفَايِلُ باليدِ

فيذكر أن لبيدا أخذه فقال :

تشق خمائــل الدهنــا يــداه كمــا لعب المقامر بالفَيَـــال

وأخذه الطِّرِمَّاح فقال :

وغدا تشق يداه أوساط الرُّبـــا قسم الفَيَال تشق أوسطه اليـد[2]

ولكنه أحيانا يعجز عن تحديد الشاعر الآخذ ، فيكتفي بتسجيل البيتين المتشابهين ، دون تحديد ، فيقول في معرض ترجمته لعدي بن الرقاع :

« ومما أخذه عدي بن الرقاع أو أخذ منه قوله في فرس :

عن لسان كجثة الوَرَل الأحـــ ـمر مج النـــدى عليـــه العرارُ

وقال بعض بني كلاب يصف فرسا :

كأن لسانـــه ورل عليـــــه بدار مضبة مج العـــرار[3] »

وهكذا يمضي ابن قتيبة في ثنايا ترجمته لكل شاعر تقريبا، مما يكسب هذا الكتاب أهمية بالغة لدارس فن اقتباس المعاني وتحويرها عند الشعراء ، أو ما عرف بالسرقات ، ولا نشك في أن أبا هلال العسكري أفاد منه كثيرا ، وأضاف

---

(١) الشعر والشعراء : ج ١ ص ١٧٥ ولكنه في مقدمة كتابه ذكر مصطلح : « السلخ » دون أن يحـــدده .

(٢) السابق : ص ١٩٠ .

(٣) السابق : ج ٢ ص ٦٢١ .

إليه التقسيم والمصطلحات ، ففرق بين الأخذ الحسن ، والأخذ القبيح ، وجعل لكل قسم درجات ووسائل ومصطلحات فارقة ، فبلغ بهذا المبحث أعلى مستوى أتيح له أن يبلغه بين القدماء .

ونمضي عن هذه المقدمة العامة عن « الشعر والشعراء » التي حاولنا فيها أن نلمس اتجاهاته أو ما يميز منهجه ، دون أن نعني بمادته تفصيلا ، فهي في جوهرها تكرار لما قاله ابن سلام — بالنسبة لمن تناولهم من القدماء ، ولم تختلف كثيرا عن مـــا سيقوله ابن المعتز — في طبقات الشعراء — بالنسبة لمن عُني بهم من المحدثين . وهنا تبقى المقدمة النظرية التطبيقية التي صدر بها كتابه ، وامتزجت فيها ذاتية ابن قتيبة وشخصيته كناقد ، ومقاييس العصر واتجاهاته العامة تجاه القضايا الفنية الخاصة بالشعر . وهذه المقدمة هي التي سنتوقف عند القضايا النقدية التـــي شملتها .

القضية الأولى : القدماء والمحدَثون

وهذه القضية استجدت مع إقبال القرن الهجري الثاني ، وحين تم الامتزاج الثقافي ، وكثر الناطقون والشادون بالعربية من غير العرب ، وظهرت آثـــار ثقافاتهم وعقائدهم وأذواقهم في الشعر . وقد قاد الرواة واللغويون الحملة ضد مخالفة التقاليد الجاهلية في الشعر ، وحاولوا التأثير على ذوق الجمهور ، فضلا عن الشعراء ، ليظل الإيمان بأن الشعر الحق هو الذي قاله القدماء ، سواء في ذلك أغراضه ولغته وصياغته وموسيقاه ، وقد رأينا الكثير من ملامح هذا التعصب للقديم ، وآخر هذه الملامح إخراج ابن سلام المحدثين من طبقاته ، وكأنهم خارج تاريخ الشعر العربي وأطواره المتتابعة ، وفي الوقت الذي ضاق فيه الرواة واللغويون بالمحاولات التجديدية المحدودة عند بشار مثلا ، ولم يرحبوا بالنزعة العقلية الاحتجاجية في أشعار الكميت ، ورأوا أن حسان بن ثابت شاعرا جاهليا خير منه إسلاميا ... نجدهم لا يضيقون باستفحال ظاهرة الرجز في أواخر القرن الهجري الأول ، بفعل مجموعة من الرجاز حفلت بهم المرحلة ، أو لهم وأشهرهم العَجّاج

الراجز ، ثم ابنه رُؤْبة ، وتتابعوا : أبونخيلة وأبو النجم ودكين والأغلب [1] ، وازدهر هذا الفن ، وصارت تقال فيه القصائد الطوال ، وفي أغراض شتى من بينها المديح ، وهو فن شعبي كان قصارى ما يقول الشاعر فيه الأبيات القلائل في غرض وقتي لا يحتاج إلى تأمل طويل ، كالمنافرة أو التهيؤ للقتال أو الإدلاء برأي ، ولم يعترض الرواة النقاد على هذا التوسع في وزن هو على حافة الشعر ، بل على العكس تماما ، فقد منحهم ابن سلام إحدى طبقاته واهتم بهم ، وأظهر هؤلاء الرواة إعجابهم بقدرة الرجاز على استعمال الغريب والوحشي من اللغة والمعاني ، وهذا القول المنسوب إلى يونس النحوي يعبر عن الموقف العام ويعلل للإعجاب ، فقد « قيل ليونس : من أشعر الناس ؟ قال : العَجّاجُ بنُ رُؤْبَة . فقيل له : ولِمَ ؟ لَمْ نَعْنِ الرجاز . فقال : هم أشعر من أهل القصيد ، إنما الشعر كلام وأجوده أشعره . قال العجاج : « قد جَبَرَ الدينَ الإلهُ فجُبِر » فهي نحو مائتي بيت موقوفة القوافي ، ولو أطلقت قوافيه كانت كلها منصوبة ، قال : وكذلك عامة أراجيزهما [2] » ، فهذا الإعجاب المبالغ فيه يستند إلى أسباب لا علاقة لها بالشعر ، والشعر — في نظر يونس — كلام ! ! . ومن الحق أن بعض هؤلاء اللغويين اعترف بالمحدثين ، تحت الإغراء أو التهديد أو الاعتراف بالواقع ، على نحو ما رأينا عند أكثر من راوية ، وكما نجد في مختارات المبرد الشعرية [3] ، ولكن هذا الاختيار من شعر المحدثين سيُؤْثِر غالبا مالا تظهر فيه ملامح الحداثة ، بل هو بالأحرى يمضي على سنن القدماء . وأبو العباس المبرد يقدم لمقتبساته بهذه العبارة الدالة : « هذه أشعار اخترناها من أشعار المولدين حكيمة مستحسنة ، يحتاج إليها للتمثل ، لأنها أشكل بالدهر ، ويستعار من ألفاظها في المخاطبات والخطب والكتب » .

---

(١) انظر ما كتب عنهم في الشعر والشعراء : ج ٢ ص ٥٩١ – ٦١٣ .

(٢) الأغاني : ج ٨ ص ٢٩١ .

(٣) انظر الكامل : ج ٢ ص ٣ – ١٢ مثلا .

فأين ابن قتيبة من هذه القضية الخطيرة التي جسمت طبيعة العقلية العربية المحافظة ، والذوق العربي التقليدي ؟

لقد سبق أن أعلن ابن قتيبة رفضه سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره ، فيجل القديم لتقدمه ، ويحتقر المتأخر أو الحديث لتأخره ، وأعلن انه نظر بعين العدل على الفريقين. وهنا يحاول إرساء هذا المبدأ على اساس منطقي. يقول : « فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله ، ويضعه في متخيره ، ويرذل الشعر الرصين ، ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه ، أو أنه رأى قائله .

ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خص به قوما دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر ، وجعل كل قديم حديثا في عصره ، وكل شرف خارجية في اوله ، فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدَثين .. ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد منهم ، وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا ، كاالخُرَيْمي والعَتّابي والحسن بن هانيء واشباههم ، فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له ، وأثنينا به عليه ، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله ، ولا حداثة سنه . كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه » .

هذا إذاً هو الموقف النظري لابن قتيبة ، يحدده في صدر كتابه ، وكأنه يشرح منهجه في الاختيار وموقفه النقدي من المحدثين في عبارة واحدة ، فإذا مضينا مع صفحات الكتاب ، وهي كثيرة ، وجدناه يحتفي بالمحدثين ويختار من أشعارهم ، ويعلي من قيمة المجيدين منهم ، مما يؤكد صدق موقفه النظري وتوافقه مع سلوكه في الاختيار ، ويكفي أن نشير إلى أهم شاعرين أثارا ثائرة الاتجاهات التقليدية في الشعر العربي ، وجرت من حول نزعاتهما المتمردة مجادلات كثيرة ، وهما أبو نواس أكبر متمرد على المقدمة الطللية في الشعر العربي وصاحب الموقف الشعوبي وأول المسرفين في الغزل الشاذ بالغلمان ، ومسلم بن

الوليـد — صريع الغواني — صاحب البديع ، وأول من نـمّاه وجعله أسلوباً فنيا معترفا به، فكان إعلانا لجهود سابقيه وأساسا لمعاصريه ولاحقيه من شعراء الصنعة .

يبدأ ابن قتيبة فيصف أبا نواس بأنه أحد المطبوعين ، وقد سبق إلى معان في الخمر لم يأت بها غيره [1] ، ثم يورد نماذج من شعره مما يستحسن ويستخف، كما يورد أبياتا للنقاد عليها مآخذ ، ولكنه لا يتردد في الدفاع عنه حين يجد للدفاع وجها ، فيذكر مثلا أن أبا نواس ومسلم اجتمعا وتلاحيا، فقال مسلم لأبي نواس: ما أعلم لك بيتا يسلم من سقط ، فقال له أبو نواس : هات من ذلك بيتا واحدا ، فقال مسلم : أنشد أنت أي بيت شعر شئت من شعرك ، فأنشد أبو نواس :

ذَكَرَ الصَّبوحَ بسَحرة فارتاحا وأملّه ديكُ الصباح صياحـا

فقال له مسلم : قف عند هذا البيت ، لِمَ أملّه ديك الصباح وهو يبشره بالصبوح الذي ارتاح له ؟ قال أبو نواس : فأنشدني أنت . فأنشده مسلم :

عاصي الشبابَ فراح غيرَ مُفَنَّدِ وأقام بين عزيمة وتجلّـدِ

فقال له أبو نواس : ناقضْت ، ذكرت أنه راح ، والرواح لا يكون إلا بانتقال من مكان إلى مكان ، ثم قلت : وأقام بين عزيمة وتجلد ، فجعلته متنقلا مقيما ! !

ويعجب أبو محمد — ابن قتيبة — من هذا الشغب الفني بين الشاعرين الكبيرين ولا يجدها فرصة لانتقاص المحدثين ، بل يقرر أن البيتين جميعا صحيحان لا عيب فيهما ، غير أن من طلب عيبا وجده ! ! بل إنه — في مكان آخر — يقف صراحة مدافعا عن مقدرة أبي نواس اللغوية ، فيذكر أن أبا نواس كان يَلْحَنَ في أشياء من شعره ، ويقرر أنه لا يراه فيها إلاّ على حجة من الشعر المتقدم ،

---

(١) انظر ما كتبناه عن « الأغاني » وكيف رأى أبو الفرج أن أبا نواس أخذ معاني الوليد بن يزيد .

وعلى علة بينة من علل النحو . ثم يذكر ابن قتيبة هذه الأبيات واحد بعد الآخر ويفند ما يُوَّجه إليها من نقد ، مستشهدا بشعر القدماء وتأويل النحويين لهذا الشعر ، وأهم من ذلك كله أنه يلمس الخصائص المميزة لشعر أبي نواس التي أثارت عليه المتعصبين لعمود الشعر ، أو تقاليد الشعر القديم ، فيذكر تفننه في العلم ، ومعرفته بضروبه المختلفة ، وبخاصة علم النجوم وعلم الطبائع ، ويقتبس من أبياته المشهورة ، يذكرها بكثير من الإعجاب .

وقد رأينا في الحوار المشترك بين أبي نواس ومسلم بن الوليد جانبا من موقفه من الأخير ، وهو يصفه بصاحب البديع ، كما يصف أبا تمام — الطائي — بأنه يسير على طريقته ، أو يمتثله . ويؤكد رأيه فيه بعبارة موجزة واضحة ، فيقول عنه : « وهو أول من ألطف في المعاني ورقق في القول ، وعليه يعول الطائي في ذلك وعلى أبي نواس » ويقتبس من شعره تلك الأبيات التي قالها في مدح يزيد بن مزيد ، وصارت مشهورة بالبديع ، وصار البديع بها مشهورا :

موفٍ على مُهَجٍ في يــوم ذى رَهَــجٍ
كأنه أجلٌ يسعــى إلى أمــــلِ

ينال بالرفق مــــا يعيا الرجال بــــه
كالموت مستعجلا يأتــي عــلى مَهَلِ

لا يرحل الناسُ إلاّ نحــو حجرتـــه
كالبيت يضحى إليــه ملتقــى السبلِ

يَقرى المنيةَ أرواحَ الكمـــاة كمــا
يقرى الضيوف شحوم الكُوم والبُزُلِ

يكسو السيوفَ رؤوسَ الناكثين بــه
ويجعل الهام تيجانَ القَنَا الذّبُــلِ

إلى آخر هذه الأبيات الذائعة ، وهو يطيل الاقتباس مما يشي بإعجابه وإن

لم يتوقف عندها بالشرح والتحليل ، وتلك عادته في أكثر ما يقتبس ، يراه كافيا بذاته ويرى العنوان دالا على رأيه فيه .

وحين تعرض ابن قتيبة لبعض تقاليد الشعر القديم ، سخر من الذين يريدون أن يغيروا في بعضها ، مما يؤدي إلى نوع من التلفيق المؤدي إلى الاضطراب . يقول : « وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام (يعني أقسام قصيدة المديح) فيقف على منزل عامر ، أو يبكي عند مشيّد البنيان ؛ لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافي ، أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما ، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير ، أو يَرِدَ على المياه العذاب الجواري ؛ لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامي ، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد ؛ لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرارة » .

هنا قد يشعر كلامِ ابن قتيبة بشيء من التناقض ، إذ يقف صراحة — في هذا الاقتباس — ضد التغيير ، حين لا يجيز للمتأخرين من الشعراء أن يخرجوا على مذهب المتقدمين . ولكي يفهم رأيه على وجهه الصحيح يحسن أن نذكر أنه قال ذلك في إطار قصيدة المديح التقليدية ، التي تبدأ بذكر الأطلال فالنسيب ، ثم وصف الرحلة ثم التخلص من ذلك كله إلى المديح .. إن ابن قتيبة يعرف أن ذلك كله تقليد لا يستند إلى واقع غير الواقع التاريخي ، كان العربي القديم يرى الأطلال ويذكر أهلها الظاعنين عنها ، ويرحل إلى الممدوح ، ولكنه الآن يعيش بين رياض بغداد ، ولا يعاني الحرمان العاطفي ، ويرى ممدوحه كل يوم ، وإذاً لم يبق لهذا النظام من سبب يُبقي عليه غير رموزه النفسية ودلالته التاريخية ، ومن ثَمَّ لا يكون التمرد عليه إلاّ بإلغائه كلية وتصوير الواقع المباشر ، أما أن يستبدل صورة لا معنى لها ولا عبق فيها ولا رمز بصورة لها كل ذلك فهذا مالا يوافق عليه ابن قتيبة ، وهو منطقي في موقفه هذا إلى أبعد حدّ ، فإذا كانت « الرحلة » ذاتها مفتعلة أو متصورة وليست واقعية ، فما الذي يعنيه إلغاء البعير

وإحلال البغل أو الحمار مكانه ؟ ! وإذا كان الشاعر يقف على باب ممدوحه حتّى يأذن له الحاجب ، فيدخل وفي يده قصيدته دون شيح ودون نرجس أيضا ، فعلام يدل التنكر للشيح والاحتفاء بالورد ، وكلاهما لا وجود له على مستوى الواقع المباشر ، ويتميز أولهما بالدلالة الرمزية الروحية ، ولا يتميز الآخر إلاّ بأنه موجود في حديقة الممدوح مثلا؟ !

فابن قتيبة لم يقف ضد التجديد في المعاني أو الأغراض ، كما رأينا ، ولكنه في الإطار التقليدي لقصيدة المديح رأى أن تبقى على صورتها التاريخية ، والجانب المسكوت عنه أن تتحرر من كافة تقاليدها وتخط لها طريقا جديدا ، ولكن الذي لا يوافق عليه أن تسير القصيدة الحديثة في ركاب القصيدة القديمة : الوقوف ، فالرحلة ، فالمديح ، ومع هذا تغير المعاني الجوهرية ذات البعد الرمزي ، بأن تقف على مشيد البنيان ، وترحل على بغل ، وتقطف النسرين . فليس هـذا من التجديد في شيء ، وإنما هو التلفيق المرفوض من ابن قتيبة ، ويرفضه الوعي النقدي أيضا .

القضية الثانية : المقدمة الطللية

وأمر هذه المقدمة قد أعيى النقاد والدارسين قديما وحديثا ، فكل من يقرأ الشعر القديم – والجاهلي بصفة خاصة ، وهو الذي أرسى هذا التقليد – يجد البداية الغزلية والطللية تكاد تلازم كافة أغراض الشعر ، فسواء أراد الشاعر أن يفخر أو يمدح أو يشكو أو يستعدي ، فإنه يبدأ بذكر حبه المفقود ، أو منازل أحبابه المهجورة ، بل إنه يفعل ذلك في قصائد الرثاء والهجاء أيضا ، ولعلنا نذكر مرثيّة دُرَيْد بن الصِّمّة – وهي من عيون الشعر الإنساني – الّتي قالها حين قتل أخوه عبدالله ، فهي تبدأ بالغزل ، يقول :

أَرَثَّ جديدُ الحبـل من أمِّ مَعْبَـد
بعاقبةٍ وأخلَفَتْ كـلَّ مَوْعِـدِ

وبانَتْ ولم أَحمَدْ إليكَ جِوَارَهـــا
ولم تَرْجُ مِنّا رِدةَ اليومِ أو غــــدِ

فما سرّ هذه المقدمات التي يتقاسمها الغزل والأطلال ... يبدأ الشاعر بأحدهما لينتهي إلى الآخر ؟

يقول ابن قتيبة مفسرا ذلك :

« وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصِّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدِّمَن والآثار ، فبكى وشكا ، وخاطب الرَّبْع ، واستوقف الرفيق ، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها ، إذ كان نازلة العَمَد في الحلول والظَّعْن على خلاف ما عليه نازلة المَدَر ، لانتقالهم من ماء إلى ماء ، وانتجاعهم الكلأ ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان . ثم وصل ذلك بالنسيب ، فشكا شدة الوجد وألم الفراق ، وفرط الصبابة والشوق ، ليميلَ نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه ، لأن التشبيب قريب من النفوس ، لائط بالقلوب ، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء ، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب ، وضاربا فيه بسهم ، حلال أو حرام ، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه ، والاستماع له ، عقّب بإيجاب الحقوق ، فرحل في شعره ، وشكا النَّصَبَ والسهر ، وسُرَى الليل وحرّ الهجير ، وانضاء الراحلة والبعير . فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء ، وذِمامةَ التأميل ، وقرر عنده ما ناله من المَكَارِه في المسير ، بدأ في المديح ، فبعثه على المكافأة ، وهزّه للسماح ، وفضّله على الأشباه وصغّر في قدره الجزيل » .

فهنا أربعة أقسام ، يذكر كل منها لا لقيمته الذاتية كغرض فني معبر عن معنى إنساني أو قيمة جمالية ، وإنما ليكون منطلقا للقسم الذي يليه ، فالأطلال تعلة لذكر أهلها الظاعنين عنها ، وذكر هؤلاء الأحباب الراحلين إنماهو لاستجلاب الأسماع ، فإذا تم للشاعر ذلك وصف رحلته إلى ممدوحه ليريه كم

تعب في سبيل بلوغه ، فيكون ذلـــك مدخلا لمديحه ، فالإنسان – وبخاصة الشاعر – لا يتحمل المشاق في سبيل أمر هيّن ، وهو لا يمدحه لأنه أهل للمديح بل ليوجب عليه العطاء السخي الذي يتناسب مع إمتاعه والتعب في سبيله ثم إشهار مناقبه وتفضيله على أقرانه !! فالأمر إذاً لا يرجع في هذه المقدمة إلى الشاعر نفسه الذي يعبر فيها عن عواطفه الخاصة وذكرياته ، وإنما ينهض على افتراض أن قصيدة المديح تنشد أمام جمهور (١) ، بل الأمر – كما يقول شكري فيصل – لا يزيد عن اتخاذها شباكا يصطاد بها الشاعر عواطف سامعيه (٢) .

ونحن لا نستطيع أن نعفي ابن قتيبة من تبعة هذا التفسير القاصر على الرغم من أنه لا ينسبه لنفسه ، فقد سمع بعض أهل الأدب يذكر ذلك ، وهذا التعميم والإبهام يعني أنه يعبر عن الرأي الشائع بين الأدباء ، ولكنه حين يورده ولا يتصدى لنقده ، فإن هذا قد يعني تبنّيه له، أو موافقته عليه .

وليس هذا التفسير بحاجة إلى التدليل على قصوره ، فعلى افتراض صحته – وهو غير صحيح – لا نجده يفسر غير قصيدة المديح ، فكيف نفسر هذه المقدمات الغزلية والطللية في غير قصائد المديح ؟ وكيف نفسرها عند الجاهليين الذين لم يعرفوا المديح أصلا ، مثل امرىء القيس مثلا ؟ . فمن الحق ما وُصِف بـــــه ابن قتيبة من أنه لا ينظر إلى الظواهر نظرة تاريخية بل نظرة منطقية ، تتناول الأشياء كما تعرض في آخر مراحلها (٣) .

بل إن المنطق نفسه يفرض البحث عن العلل البعيدة واستقصاء الظاهرة ، ولو أن ابن قتيبة فعل ذلك لانتهى إلى تعليل آخر .

وخير من رأي ابن قتيبة في هذه القضية ، رأيُ ابن رشيق ، وهذا الرأي يستمد من مجموعة أقوال رواها عن الشعراء . يقول بكر بن النطاح : الشعر مثل

---

(١) مقدمة القصيدة العربية : ص ٢١٥ .

(٢) تطور الغزل بين الجاهلية والاسلام : ص ٢٩ .

(٣) النقد المنهجي عند العرب : ص ٣٠ .

عين الماء : إن تركتها اندفنت وإن استهتنتها هتنت ، ويضيف ابن رشيق أن الشعر يُستهتن بالاستجمام والمذاكرة ومطالعة الأشعار .

وسئل ذو الرمة : كيف تفعل إذا انقفل دونك الشعر ؟ فقال : كيف ينقفل دوني وعندي مفاتحه ؟ قيل له : وعنه سألناك ، ما هو ؟ قال الخَلوة بذكر الأحباب . ويضيف ابن رشيق موافقا : ولعمري إنه إذا انفتح للشاعر نسيب القصيدة فقد وَلَج الباب ، ووضع رجله في الركاب .

وقيل لكُثَيِّر : كيف تصنع إذا عسر عليك الشعر ؟ قال ؛ أطوف في الرباع المحيلة ، والرياض المعشبة ، فيسهل عليّ أرصنه ، ويسرع إليّ أحسنه .

وقال الأصمعي : ما استُدعي شارد بمثل الماء الجاري ، والشرف العالي ، والمكان الخالي ، وقيل : الحالي ، يعني الرياض .

وروى أن الفرزدق كان إذا صعبت عليه صنعة الشعر ركب ناقته ، وطاف خاليا منفردا وحده في شعاب الجبال وبطون الأودية والأماكن الخربة الخالية ، فيعطيه الكلامُ قيادَه [1] .

هذه مجموعة من الآراء القديمة ، روتها الرواة وعرفت عن الشعراء والنقاد الذين نسبت إليهم ، يمكن أن تفسر لنا البداية الغزلية والطللية ، ولكن ابن قتيبة لم يولها الاهتمام ، وتعلق بهذا التفسير القاصر الساذج ، الذي يلغي ذاتية الشاعر ، كما يلغي من الاعتبار ثلاثة قرون من الشعر قبل ابن قتيبة لم يكن المديح فيها طاغيا ، ولم يكن الغزل لاستجلاب الأسماع .

هناك شعراء — ذكرهم ابن رشيق أيضا — لا يبدع أحدهم إلاّ إذا سكر ، مثل أبي نواس ، أو اعتزل وأغلق الباب وأشعل السراج مثل جرير ... إلخ ، ولكننا نعني بهؤلاء الذين رأوا في الأطلال والعزلة والبدء بذكر الأحباب مفجرا لمكامن الشعور في قلوبهم ، وسبيلا إلى تهيئة النفس والوقوع على النغم الملائم

(١) العمدة : ج ١ ص ٢٠٦ ، ٢٠٧ .

للاستمرار . « إن ابن رشيق يرفع من قيمة الغزل الجاهلي بأكثر مما فعل ابن قتيبة ، ويؤمن بالعلاقة الوثيقة بينه وبين الشاعر ، فلا يجرده من هذه الصلة الشخصية ، ولا يجعل منها تمهيدا لاجتذاب السامعين ، وإنما هو تمهيد لاجتذاب كل قوى الشاعر المبدعة وملكاته الشعرية » . (١)

وعلى الرغم من أن البداية الغزلية الطللية في تفسير ابن رشيق ما تزال في صورة « الوسيلة » إلى غاية ، فإن هذا التفسير يحقق ميزتين : أنه يجعلها تعبيرا عن ذات الشاعر ، وأنه قادر على تفسير البدايات في افتتاحيات القصائد أيا كان غرضها الشعري ، وليس في قصائد المديح فقط .

وقد اهتم الباحثون المعاصرون بأمر هذه المقدمة الطللية ، وقدموا تعليلات شتى لوجودها في صدر القصيدة القديمة .

١ — فيرى المستشرق الألماني فالتر براونه أن المقدمة الطللية سيقت في مطالع القصائد لغرض واحد هو اختبار القضاء والفناء والتناهي ، فإن الإنسان في كل زمان ومكان يسأل عن وجوده ومصيره ونهايته ، وبصفة خاصة كان هذا السؤال يؤلم الشاعر الجاهلي ويضايقه ، فطالما ردد : « عَفَت الديار ، دَرَسَتْ الدِّمَن » فهل ستكون حياته مثل الديار : تضج بالحركة والحياة يوم أن يكون أهلها في ربوعها ، ثم تتحول إلى قفار موحشة يخيم عليها السكون والموت ، وتتبدل من أهلها وحوشا ؟ لقد ملأ التفكير في الوجود والمصير على الشاعر الجاهلي حياته ، غير أنه لم يكن تعبيرا صادرا عن تشاؤم ، وإنما كان حافزا يحفزه على الإقبال على الحياة واستئناف الرحلة بروح وثابة ، فبعد الأطلال يأتي الغزل ، فالمرأة رمز الخصوبة والتجدد . ومن ثم يمكن اعتبار هذه المقدمة الطللية تعبيرا عن أزمة الإيمان باستمرار الحياة ، قبل أن يجدد الإسلام إيمان العرب بخلق حوافز جديدة للحياة ، فالشاعر الجاهلي جمع بين شعورين في إطار

---

(١) تطور الغزل بين الجاهلية والاسلام : ص ٣٠ ، ٣١ .

واحد ، هو ما يسمى بالنسيب : أي الحب المهدد دائماً برحيل المحبوبة ، كذلك الحياة المهددة بالخراب ، متمثلة في الوقوف على الأطلال المقفرة . فالمقدمة تعبير عن الصراع بين حب الحياة وغريزة الموت [1] .

٢ — ويرى محمد مندور أن المقدمة المكونة من ذكر الأطلال والنسيب قد التحمت بالمدح في نسق واحد حين صار التكسب هدفا من أهداف الشاعر المداح ، فذكر ديار الحبيبة ورحيلها ووصف ذلك وآثاره النفسية على الشاعر ، كان في البداية غرضا شعريا قائما بذاته ، فلما نشأ فن المديح استعار هذه القصيدة القديمة ، واختصرها ، وجعل منها مجرد مقدمة لغرض آخر فرضته رغبة التكسب ، فأصبحت المدائح تتكون من جزئين منفصلين تمـــام الانفصال ، « وليس أدل على ذلك من أن نفكر فيما كان من الممكن أن تكون عليه تلك المدائح لو لم يوجد الشعر الجاهلي الذي لا مديح فيه ، ولو لم يطغ سلطانه على الشعراء اللاحقين [2] » .

٣ — ويرى يوسف خليف أن المقدمة الغزلية الطللية في صورتها الضاربة في القدم تعبر عن واقع مباشر كان يعيشه الإنسان العربي في الجزيرة العربية ، فحيث يسيطر الفراغ على البيئة بظروفها المعروفة ، لا يكون هناك من وسائل للقضاء عليه غير : الخروج إلى الصحراء للرحلة أو الصيد ، والالتقاء بالرفاق لشرب الخمر أو لعب الميسر ، والسعي خلف المرأة طلبا للحب والغزل ، فمن بين هذه المتع يبرز الحب لونا مشرقا زاهيا في لوحة الحياة الجاهلية ، وهي متعة هيأ لها الفراغ الطويل ، وساعدت عليها فرص اللقاء التي كانت تتاح في المراعي أيام الربيع حين يدب الخصب في كل شيء بالبادية .

فالمقدمة الطللية ، مثل المقدمات الأخرى ، نجمت عن واقع معيش انعكس في صورته المباشرة في القصائد المبكرة ، ثم أخضعت للتهذيب الفني والصقل

---

(١) مقدمة القصيدة العربية : ص ٢١٦ — ٢٢٠ وانظر تعليق الباحث بخصوص هذا الرأي .
(٢) النقد المنهجي عند العرب : ص ٣١ .

عند الشعراء المجودين مثل زهير ، ثم ما لبثت أن صارت تقليدا لا يبحث عن تبرير واقعي ، حتى أننا نجد شعراء جاهليين أيضا يكررون مطالع سابقيهم بألفاظها أحيانا ، كما نجد في مطلع معلقة لبيد ، فهو صورة مما قاله زهير في معلقته أيضا .

٤ ـ وهناك آراء أخرى ، يتوقف بعضها عن تقديم تفسير ، ويرى أن هذه المقدمات ترجع إلى ماض ضارب في القدم ، لا بد من اكتشافه ليتسنى لنا أن نعرف كيف تحجّرت القصيدة على هذا الشكل ، ويستند بعض آخر على تعليلات قريبة مما ذكره ابن رشيق ، فيرى أن المقدمة في مطلع القصيدة أشبه ما تكون بالمقدمة الموسيقية تعزف بين يدي المطرب قبل البدء في الغناء ، وغايتها إثارة إحساسه ليتوافق صوته مع اتجاه اللحن والكلمات ، وتهيئة أذنه للإيقاع ، وبعض ثالث يرى أن المقدمة انحدرت من عهود سحيقة كان العرب فيها يقدسون الملائكة ، وكانوا يرون الملائكة إناثا ، كما كانوا يقدسون بعض الأحجار التي تساقطت من النيازك والشهب ، وهو ما تحول مع الاستمرار إلى عبادة الأصنام ، فذكر المرأة يرجع إلى عبادة الملائكة وذكر الأطلال يستند إلى ذكريات تلك الأحجار المقدسة ، فهذه المقدمات بمثابة صلوات يرفعها الشاعر إلى الآلهة ، كما كان الشاعر اليوناني هوميروس يفعل في مقدمة إلياذته. وأخيرا هناك من يرى أن الأمر أهون من ذلك كله ، وأنه لا يعدو أن يكون حنينا من الشاعر إلى ماضيه وأيام شبابه ، وأن ذلك سلوك إنساني طبيعي .

وهذه الآراء جميعا ـ وليس واحد منها دون غيره ـ قادرة على تفسير الظاهرة . وقولنا هذا لا يعني الرغبة في مصالحة الجميع أو التوفيق بين آرائهم ، وإنما يعني الاعتراف بعنصرين مهمين لا مجال لإنكارهما : عنصر التطور ، فما يمكن أن يفسر الظاهرة في تاريخها السحيق سيعجز لا محالة عن تفسير استمرارها عبر عصور مختلفة في عقائدها وتكوينها الثقافي والحضاري والسكاني أيضا ، حتى مع الزعم بأنها استمرت كتقليد ، فالتقليد الذي لا يعتمد على تبرير مقنع لا

يستطيع أن يستمر كل هذه القرون التي تجاوزت ثلاثة عشر قرنا ، فإلى الربع الأول من هذا القرن ، كان شوقي يبدأ مدائحه بالنسيب وبذكر الأطلال ، وقصيدته في مدح الرسول عليه السلام ذائعة مشهورة ، ويبدأها بالنسيب :

ريم على القاع بين البان والعلم   أحل سفك دمي في الأشهر الحرم

أما العنصر الآخر فهو الاعتراف بأن الشعراء في قدراتهم الفكرية ومواهبهم الفنية ليسوا مستوى واحدا ، ولا ينطلقون من مستوى فكري ووجداني واحد ، سواء على المستوى الواعي أو المستوى اللاشعوري ، فما يصلح لتفسير مقدمات جرير مثلا غير ما يصلح لتفسير مقدمات زهير ، وغير ما يمكن أن يفسر مقدمات المتنبي . فنحن — إذًا — في حاجة إلى كافة الآراء المذكورة ، بل في حاجة إلى مزيد من التأمل والاستبطان لهذا الشعر الذي تضمن مقدمات غزلية طللية — الضارب منه في القدم ، متدرجين معه إلى مشارف عصرنا ، لكي نتمكن من الإحاطة بهذه الظاهرة الفريدة في شعرنا العربي .

القضية الثالثة : مقياس الجودة في الشعر

ينقسم الشعر — عند ابن قتيبة — إلى أربعة أضرب :

١ — ضرب حسن لفظه وجاد معناه ، ويضرب له مثلا بقول أوس بن حجر

أيتها النفس أجْمِلي جَزَعَــا   إن الذي تحْذرين قد وقعــا

وقول أبي ذئيب :

والنفسُ راغبةٌ إذا رَغَّبْتَهــا   وإذا تُرَدُّ إلى قليل تقنَــعُ

وقول النابغة :

كليني لهم يا اميمةُ ناصــبِ   وليلٍ أقاسيه بطيء الكواكبِ

ويذكر من أقوال النقاد ما يؤكد قيمة هذه الأبيات في ذاتها أو في مكانها من القصيدة .

٢ ـ وضرب حسن لفظه وحلا ، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى ، كقول كثير عزة :

ولما قضينْا من مِنىً كلّ حاجةٍ ومسّحَ بالأركان من هو ماسحُ

وشُدت على حدُب المَهَارَى رحالُنا ولا ينظر الغادي الذي هو رائـــحُ

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننـا وسالتْ بأعناق المطي الأباطحُ

ويشرح ابن قتيبة هذه الأبيات ليؤكد جمال لفظها وفراغها من المعنى ، فيقول : « هذه الألفاظ كما ترى ، أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع ، وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته : ولما قطعنا أيام منى ، واستلمنا الأركان وعاليْنا إبلنَا الأنضاء ، ومضى الناس لا ينتظر الغادي الرائح ، ابتدأنا في الحديث وسارت المطي في الأبطح » .

٣ ـ وضرب جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه ، كقول لبيد بن ربيعة :

ماعاتب المرءَ الكريمَ كنفســه والمرءُ يصلحه الجليس الصالحُ

يقول : « هذا وإن كان جيد المعنى والسبك فإنه قليل الماء والرونق » .

٤ ـ وضرب تأخر معناه وتأخر لفظه ، كقول الأعشى في امرأة :

وفوهـــا كأقـــاحـــيَّ غذاه دائـــم الهطْـــل

كمـا شــــيب بــراحٍ بـا ردٍ مـن عسـل النحـل

وهذا التقسيم قائم على الفكرة التقليدية التي ترى أن الشعر يتكون من لفظ ومعنى ، ولا نشك في قصور هذا الرأي ، فالعناصر الشعرية التي تمنح الشعر معناه الحق لا تكتفي بهذين العنصرين ، بل لا يقوم « المعنى » في الشعر بدور أساسي ، وإذا لم تغادر « الألفاظ » قوالبها التقليدية ، لتكتسب دلالات وظلالا جديدة ، فتمنح النسيج الشعري مذاقه المميز ، فإنها تكون عديمة القيمة ،

وإذا استطاع الشاعر أن يمنحها هذه القدرة فإنها تتحول من« ألفاظ » إلى «صور» تستمد من علاقات الألفاظ ، وتتآزر العاطفة والإيقاع أو عنصر الموسيقى على تجسيم الصورة وخلق الإحساس بها في نفس قارئها أو سامعها .

والأبيات التي اختارها ابن قتيبة نموذجا للمعنى الجيد واللفظ الحسن ، تدل على فهم خاص للمعنى ، فهو عنده معنى حِكْمي أو خُلُقي يمكن نثره أو تلخيص فكرته ، وأضعف الشعر ذلك الذي يقبل أن يعبر عن فكرته بلغة نثرية أو يمكن التعبير عن معناه المطابق بأبيات أخرى . إن المعنى في الشعر من صميم تكوينه ، كاللون والطعم في الثمرة والنور المنبعث من مصباح ، يمكن الإحساس به دون تحويله إلى معادلة فكرية محصورة في مجموعة ألفاظ ، إذ ينحصر جماله في تكوينه الخاص ، إننا إذا استخلصنا حلاوة الثمرة ولونها لم يبق منها شيء ، وما استخلصناه لن يكون قادرا على منحنا الإحساس بالثمرة الحقيقية بتكوينها المميز ، وفضلا عن أن الأبيات التي اختارها تمثل هذا الفهم القاصر للمعنى في الشعر ، فإنها تفتقر إلى عنصري التصوير والحركة النفسية وهما أهم ما يميز الشعر الوجداني الغنائي ، وإن عبرت عن شعور محدد وحالة ثابتة . وهذه الفكرة القاصرة عن المعنى في الشعر هي التي حملت ابن قتيبة على وضع أبيات كُثَيِّر في الدرجة الثانية ، وهي في الحقيقة أكثر شاعرية من تلك الأبيات الأولى ، ففيها صورة حسية تتسم بالحركة ، ونفسية تتميز بالصدق ، وتعبر عما تريد بأسلوب الرمز والإضمار ، وليس بالتحديد المباشر ، فها هي ذى شعائر الحج تنتهي فيستيقظ فجأة حنين العودة إلى الأوطان ، ومِنْ ثَمّ يلتفت كل حاج إلى خاصة شئونه ، يعد رحاله ويتهيأ للانطلاق ، فإذا ما انطلقت القوافل المتزاحمة راح الرفاق يتبادلون الحديث ، يعبرون به عن تلهفهم وفرحهم .

ولقد كان عبد القاهر أصح فهما لوظيفة الشعر وحدود المعنى فيه ودور اللغة في تركيبه ، من ابن قتيبة ، وقد اعتبر هذه الأبيات الثلاثة نموذجا لوحدة نسيج الشعر ، فقد وصل معناها إلى القلب مع وصول لفظها إلى السمع ، وهذا

المعنى مبثوث في الصور ، التي تمثلها الاستعارات والكنايات .

يقول عبد القاهر : أول ما يلقاك من محاسن هذا الشعر أنه قال : « ولما قضينا من منى كل حاجة » فعبر عن قضاء المناسك بأجمعها والخروج من فروضها وسننها من طريق أمكنه أن يقصر معه اللفظ ، وهو طريقة العموم ، ثم نبه بقوله : « ومسّح بالأركان من هو ماسح » على طواف الوداع الذي هو آخر الأمر ، ودليل المسير الذي هو مقصوده من الشعر ، ثم قال : « أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا » فوصل بذكر مسح الأركان ما وليه من زم الركاب وركوب الركبان ، ثم دل بلفظة « الأطراف» على الصفة التي يختص بها الرفاق في السفر من التصرف في فنون القول وشجون الحديث ، أو ما هو عادة المتطوفين من الإشارة والتلويح والرمز والإيماء ، وأنبأ بذلك عن طيب النفوس وقوة النشاط وفضل الاغتباط ، كما توجبه ألفة الأصحاب وأنسة الأحباب ، وكما يليق بحال من وفق لقضاء العبادة الشريفة ورجا حسن الإياب ، وتنسم روائح الأحبة والأوطان ، واستماع التهاني والتحايا من الخلان والأخوان ، ثم زان ذلك كله باستعارة لطيفة طبق فيها مفصل التشبيه ، وأفاد كثيرا من الفوائد بلطف الوحي والتنبيه ، فصرح أولا بما أومأ إليه في الأخذ بأطراف الأحاديث من أنهم تنازعوا أحاديثهم على ظهور الرواحل ، وفي حال التوجه إلى المنازل ، وأخبر بعد بسرعة السير ووطاءة الظهر ، إذ جعل سلاسة سيرها بهم كالماء تسيل به الأباطح ، وكان في ذلك ما يؤكد ما قبله ، لأن الظهور إذا كانت وطيئة وكان سيرها السير السهل السريع زاد ذلك في نشاط الركبان ، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيبا . ثم قال : « بأعناق المطي » ولم يقل : «بالمطي» لأن السرعة والبطء يظهران غالبا في أعناقها [1] .

هنا من خلال التحليل تظهر مقدرة الناقد الحق ، وقد كان عبد القاهر ناقدا

---

(١) أسرار البلاغة : ص ٢٢ ، ٢٣ .

صادق الدراية بالشعر عميق الفهم لمعنى الشاعرية ومتطلباتها . أما ابن قتيبة فقد غلبته الأفكار الشائعة عن اللفظ والمعنى ، فراح يفتش في كل بيت عن معنى محدد ، ومفيد ، ويتصور أن وظيفة الألفاظ أن تتمكن من تحديد هذا المعنى وتمييزه ، فلم يلتفت إلى الجانب الجمالي والشعوري الذي فيه يكمن الفارق الأصيل بين التكوين الشعري والأسلوب النثري ، ومن ثم كان الخطأ أن يحوّل ابن قتيبة أبيات كُثَيِّر إلى هذه العبارات النثرية ، وأن يبحث فيها عن معنى ، لأن معناها في تكوينها الشعري وليس في العبارات المنثورة ، التي فقدت الإيقاع وضحت بالصورة ، ففرق كبير بين :

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننـا وسالت بأعناق المطي الأباطح

وقول ابن قتيبة في شرحه لها إنها تعني : « ابتدأنا في الحديث ، وسارت المطي في الأبطح » وقد وفق عبد القاهر في توضيح هذا الفارق ، معتمدا على فهم سليم لخصائص الأسلوب الفني المعتمد على الصورة وما تنشر من ظلال وإيحاءات .

القضية الرابعة : الطبع والتكلف

ويحسن أن نعرف منذ البداية أنه لا فن بغير قيود ، وهذه القيـود هي ما يعرف بالصنعة ، وحتى أولئك الذين ثاروا على القيود الفنية لم ينفلتوا عن كل قيد ، وإنما وضعوا قيودا جديدة ، فالكلام عفو الخاطر لا يصير فنا ، ولا بد فيه من تدخل الصنعة الواعية الذكية ، تدخلا خفيا غير واضح ، حتى يبدو الأمر وكأنه لا صنعة فيه ، ولا مجاهدة في صياغته ، ولا يستطيع ذلك إلا الأديب الموهوب . أما التعمل والإسراف في الإغراب والتعقيد فإنه يكشف رداءة الصنعة ، يكشف عجز الموهبة ، حين لا تستطيع أن تطوع نفسها بالملاءمة مع الشرائط الفنية المطلوبة لتحقيق غايتها الجمالية على أكمل وجه .

فكيف عرض ابن قتيبة فكرته عن الشعر المتكلف والشعر المطبوع ؟

لقد فهم الطبع بصورتين تلتقيان وتفترقان ، وتعريفه « النظري » للشاعر المطبوع صحيح في جوهره ، فهو من سمح بالشعر واقتدر على القوافي ، وأراك في صدر بيته عجزه ، وفي فاتحته قافيته ، وتبينْت على شعره رونق الطبع ووشْيَ الغريزة ، وإذا امتُحن لم يتلعثم ولم يتَزَحّر .

وهذا تعريف صحيح لو حذفت منه الجملة الأخيرة ، فليس بين الامتحان والطبع علاقة حتمية في حال الوجود والعدم ، وقد ربط الطبع بالاقتدار الفني القائم على امتلاك ناصية الصياغة والانطلاق من غريزة شاعرة حساسة ، تستطيع أن تصب إحساساتها في قالب جميل . وهذه الإضافة المرفوضة في آخر التعريف تضعنا أمام الصورة الثانية التي لا نقرها ، للطبع ، فهو في هذه الحالة بمعنى الارتجال ، والشاعر المطبوع هو الذي تمتحن شاعريته فلا ينكص ويقول على الفور في الغرض الذي حدد له . يؤكد هذا الفهم الخبر الذي ساقه عن الشاعر ابن مطير ، وكان عند وال قرشي على المدينة ، ونزل المطر ، فتوجه إلى الشاعر أن يصفه ، فقال : دعني حتى أُشرفَ وأنظر ، فأشرف ونظر ، ثم نزل فقال أبياتا نوافق محمد مندور بأنها قبيحة رديئة .

ويتأكد هذا الفهم في وصفه لأبي نواس بأنه شاعر مطبوع كما قدمنا ، ولكننا لا نوافق على التعليل لهذا الحكم ، وهو أن رجلا قابل أبا نواس وكان مع الرجل تفاحة حسنة ، فأراه إياها وسأله أن يصفها . يقول صاحب القصة : « وما أريد بذلك إلا أن أعرف طبعه وسهولة الشعر عليه » فقال أبو نواس : نحن على الطريق ، فمل بنا إلى المسجد ، وأخذ التفاحة وقلبها ، ثم قال :

يارُبَّ تفاحة خلوتُ بها	تشعل نار الهوى على كبدي
قد بتُّ في ليلتي أقلّبها	أشكو إليها تطاول الكَمَد
لو أن تفاحة بَكَتْ لبكت	من رحمتي هذي التي بيدي [1]

---

(١) الشعر والشعراء : ج ٢ ص ٧٩٨ .

فهذه أبيات متكلفة والرباط بينها مصطنع والمعنى مبتذل ، لا يدل على شاعرية بقدر ما يدل على القدرة على النظم وتنغيم الكلام .

لقد تعرض ابنُ قتيبة لدوافع الإبداع عند الشاعر ، فقال : « وللشعر دواع تحثّ البطيء وتبعث المتكلف ، منها الطمع ، ومنها الشوق ، ومنها الشراب ، ومنها الطرب ، ومنها الغضب » . واذا استبعدنا الشراب سنجد دوافع الإبداع الصادق عنده دوافع نفسية داخلية ، وهي جميعا تقوم على الانفعال المتجاوز حد الاعتدال ، فهذا الانفعال هو الذي تعتمل به نفس الشاعر وتلتهب أحاسيسه ، فيظل في قلق حتى يقع على الإطار النغمي المناسب والصور الملائمة ... ومِنْ ثَمّ تولد القصيدة ، ولكن حذار أن نظن أن الشاعر يستطيع أن يبدع قصيدة جيدة وهو في قمة انفعاله . لقد أوضحنا هذه النقطة من قبل ، ورأينا ضرورة البعد عن ثورة الشعور ، حتى يتمكن من السيطرة على نمو القصيدة وتطوير محتواها ، ولن يتأتى للشاعر ذلك إلا بالانفصال النسبي عن التجربة ، مما يتيح له تأملها وكأنها حدثت لشخص آخر ، ولو أن ابن قتيبة تمسك بمبدأ الدوافع النفسية الداخلية ، وجعله علامة على صدق الطبع ، واعتبر القصائد المنبعثة عن مناسبات خارجية مفروضة دليلا على التكلف لكان أقرب إلى الصواب .

وكما وفق ابن قتيبة في التعريف النظري للطبع ، وأخفق في الأمثلة التي مثل بها للشعر المطبوع ، فكذلك كان بالنسبة لمعنى التكلف ؛ فالمتكلف من الشعر هو الذي نشعر عند قراءته بما نزل بصاحبه من طول التفكر ، وشدة العناء ورشح الجبين ، وكثرة الضرورات ، وحذف ما بالمعاني حاجة إليه ، وزيادة ما بالمعاني غنى عنه .

فهنا يحدد عسر المعنى والتواءه وعدم صدوره عن إحساس طبيعي ، واضطراب الصياغة وقصورها عن الوفاء بحق المشاعر أوالمعاني التي تصورها ، بأن تكثر فيها الضرورات ، والتخلخل بزيادة ألفاظ غير مطلوبة، والعجز عن

تطويع الألفاظ المطلوبة ، وكذلك يتبين التكلف في الشعر بأن ترى البيت فيه مقرونا بغير جاره ، ومضموما إلى غير لِفقه . وهذا صحيح كله . ولكنه لا يلبث أن يخلط بين الشعر المتكلف الصادر عن شعور مزيف أو ملتو معقد ، والمصوغ في عبارات قلقة غير منسجمة ، وبين الشعر المثقّف الذي أبدعته الصنعة الذكية ، فصار كاللوحة الفنية التي أبدعتها يد ماهرة ، تراها فتخالها حقيقة ، وتظنها وكأنها وجدت من تلقاء نفسها لشدة إتقانها ، ولكن وراء كل لمسة فيها جهد ومثابرة وإحساس مدرب ، وفرق بين الدربة والتكلف . وهكذا يتورط ابن قتيبة فيصف زُهيرا والحُطَيْئَة بالتكلّف؛ لأن الأصمعي قال عنهما وأشباههما إنهم عبيد الشعر ، لأنهم نقّحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين . وقد عرفنا أن إعادة النظر والتهذيب لا يعني التكلف ، فالتكلف افتعال وقسر وإكراه ، والتثقيف مزيد من الصقل ورعاية أصول الفن ، فما لم يبالغ فيه حتى يجاوز حد الاعتدال ، يبقى دليلا على انسجام الموهبة الفطرية وإدراك أسرار الصنعة الفنية .

فما أصدق القاضي الجرجاني في عبارته واختياره حين يقول : « ومتى أردت أن تعرف ... فرق ما بين المصنوع والمطبوع ، وفضل ما بين السمح المنقاد والعَصِّي المستكرَه ، فاعمد إلى شعر البحتري، ودع ما يصدر به الاختيار ويعد في أول مراتب الجودة ، ويتبين فيه أثر الاحتفال ، وعليك بما قاله عن عفو خاطره ، وأول فكرته ، كقوله :

ألامُ على هواك وليس عدْلا ... إذا أحببتُ مثلَك أنْ أُلاما
أعيدي فيّ نظرةَ مستثيب ... توخّى الأجْرَ أو كَرِه الأثاما
ترىْ كبِدا محرّقةً وعيناً ... مؤرقة وقلباً مُستهامَا »

وبعد أن ينهي القصيدة يقول معلقا ، وموضحا علامة صدور هذا الشعر عن طبع : « ثم انظر : هل تجد معنى مبتذلا ولفظا مشتهرا مستعملا ! وهل ترى صنعة وإبداعا ، أو تدقيقا أو إغرابا ! ثم تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده ، وتفقد

ما يتداخلك من الارتياح، ويستخفك من الطرب إذا سمعته، وتذكر صبوة إن كانت لك تراها ممثلة لضميرك ، ومصورة تلقاء ناظرك [1] » .

وقد كان ابن رشيق أكثر تفطنا من ابن قتيبة حين جعل الارتجال قريبا من البديهة ، وليس قريبا من الطبع أو مطابقا له أو علامة عليه . فإذا كان الشائع في عصره أن البديهة والارتجال شيء واحد ، فإنه يضع فارقا دقيقا جداً ، قد لا نقره عليه إذ رأى أن البديهة فيها الفكرة والتأيد ، والارتجال ما كان انهمارا وتدفقا لا يتوقف فيه قائله [2] . وكذلك فرق بين المطبوع والمصنوع ، بما يجعل زهيرا ومدرسته من أصحاب الطبع ، في حين احتفظ بالمصنوع لأصحاب البديع الذين يسرفون في التثقيف والتنميق ، « فأما إذا كثر ذلك فهو عيب يشهد بخلاف الطبع ، وإيثار الكلفة ، وليس يتجه البتة أن يتأتى من الشاعر قصيدة كلها أو أكثرها متصنع من غير قصد [3] » .

وبعد ...

فمع هذه التجاوزات التي وقع فيها ابن قتيبة يبقى له فضل الاهتمام بالجوانب النظرية في الشعر ، وبدء الحديث حولها ، فهو رائد طريق جديد ، نما وتكامل ونضج عند لاحقيه ، ولكن يبقى الفضل لأول السالكين .

---

(١) الوساطة : ص ٢٥ – ٢٧ .
(٢) العمدة : جـ ١ ص ١٨٩ .
(٣) السابق : ص ١٢٩ ، ١٣٠ .

ابن المعتز مؤسس علم البلاغة

ألف عبد الله بن المعتز (٢٤٧ – ٢٩٦ هـ) كتابين مهمين في تاريخ البلاغة والنقد ، وهما : « كتاب البديع » الذي نص في سياقه على أنه ألفه سنة ٢٧٤ هـ و « طبقات الشعراء » الذي اختلفت الآراء في تاريخ تأليفه ، وأقرب الآراء أنه ألف عام ٢٨٠ هـ [1] . وهذا يعني أنه ألف بعد « البديع » ، وإن كان تأمل مادة الكتابين يوحي بعكس ذلك ، فكتابه : « طبقات الشعراء » مجرد مجموعة من التراجم للشعراء المحدَثين ، ومختارات مما استحسن من أشعارهم ، مع بعض الأحكام العامة يطلقها على الشاعر أو شعره أو على قصيدة بعينها ، في حين أن الكتاب الآخر : « البديع » يعكس نزعة عقلية تحليلية ، ونظرة أكثر تعمقا في الظواهر الأدبية ، وقدرة على ابتكار المصطلح وتحديده ، ورصد مظاهره وأقسامه وأطواره ، وتلك قُدُرات التجربة الخبيرة لا التجربة الفطيرة التي تظهر في ترتيب مادة الكتاب الأول ونوع تلك المادة أيضا . وسبب آخر هو ان ابن المعتز في « طبقات الشعراء » ناقد انطباعي تأثري ، يحكِّم ذوقه الخاص ، ويختار برغبته ، ويصدر أحكامه غير معللة ، ولكن « البديع » يضع القواعد الصارمة لتصير حُكْما بالجودة أو عكس ذلك ، وهذه القواعد التي اهتدى إليها ليست من وحي الذوق ، ولا هي نتيجة إعجاب شخصي ، وإنما هي حصاد تأمل طويل في الأساليب الشعرية قديمها وحديثها ، ومحاولة استخلاص مميزاتها ووسائلها في التعبير الفني . والناقد عادة يبدأ انطباعيا ، حين يطغى ذوقه أو هواه على عقله

(١) انظر مقدمة المحقق ، وكيف رفض القول بأنه ألف بعد ذلك .

ويعلو إحساسه بنفسه على إيمانه بالقيم الموضوعية التي تحتاج إلى حيدة هادئة واتزان ومرونة في المفاضلة . وهناك سبب ثالث يرشح تأخر « البديع » ، وذلك أن « طبقات الشعراء » اقتصر على الترجمة للمحدثين دون القدماء ، حتى سمي هذا الكتاب عند بعضهم : « الاختيار من شعر المحدثين » وهذا يعني إعجاب ابن المعتز بالمحدثين وانحيازه إليهم ورضاه عن أساليبهم ، ولقد شهدت الفترة التي عاشها أعنف مراحل الخصومة بين القدماء والمحدثين ، وبين دعاة الطبع وأصحاب الصنعة ، وشب الخلاف حول مذهب أبي تمام (ت ٢٣١ هـ) واختلف النقاد في أمره ، وجرت المفاضلات بينه وبين سابقيه ، وبينه وبين تلميذه البحتري ، الذي غاير أسلوب أستاذه ، بل احتج على هذا الأسلوب في بيتيه الشهيرين :

كلّفتمونا حدودَ منطقِكُمْ … والشعرُ يُغني عن صدقه كذبُهْ
ولم يكن ذو القُروح يلْهَجُ بالـ … ـمَنْطِق مانوعُه وما سبَبُهْ

فحين ينحاز ابن المعتز إلى المحدثين ويؤلف في أخبارهم وأشعارهم كتابا فهذا ما تطيقه طبيعة شاب غير متمرس ، لكنه لا يلبث أن يتحفظ ويتخذ موقفا أكثر دقة وتقصيا ، حين يعمد إلى الظاهرة الجديدة « البديع » ، فيكشف عن جذورها التاريخية ، ويحاول أن ينصف القدماء ويصفهم بالاعتدال ، كما يحاول أن ينصف المحدثين ، أو فريقا منهم هو أصحاب البديع ، فيذكر إحسانهم ، كما يذكر شططهم وعثراتهم ، وظهور القدماء في كتاباته بعد تجاهلهم هو الذي يماشي المنطق ، وليس العكس .

ومهما يكن من شيء ، فقد أضاف ابن المعتز بكتابيه إضافات لا تنكر ، في مجالي النقد والبلاغة ، ولا بد أن نتوقف عند أهم هذه الإضافات .

طبقات الشعراء

وقد عرفنا الآن أنه كتاب تراجم واختيارات شعرية خاصة بالمحدثين ،

اختارها على أساس ذوقي ، أي أنه لم يُرد منها أن تمثل خصائص فن الشاعر أو ما يميز أسلوبه شأن الدارس أو مؤرخ الأدب ، وكذلك الأخبار التي يسوقها عن حياة الشاعر أو ثقافته ، تغلب عليها الطرافة ، أكثر مما تغلب عليها الفائدة العلمية . وهذا الجانب الذوقي قد امتد إلى أحكامه النقدية ، التي تعبر عن انطباعه الخاص ، فيقول مثلا عن بشار : « وكان بشار يعدّ في الخطباء والبلغاء ، ولا أعرف أحدا من أهل العلم والفهم دفع فضله ولا رغب عن شعره ، وكان شعره أنقى من الراحة وأصفى من الزجاجة وأسلس على اللسان من الماء العذب ، ومما يستحسن من شعره — وإن كان كله حسنا — قوله :

أمِنْ تَجَنّي حبيبٍ راح غضبانا
أصبحتَ في سَكَرات الموت سَكْرانا

لا تعرفُ النومَ من شوقٍ إلى شجن
كأنما لا ترى للناس أشجانَا

أود من لم ينلني مودّته
إلاّ سلاما يرد القلبَ حيرانَا

ياقومُ أذْنِي لبعض الحيِّ عاشقةٌ
والأذن تعشق قبل العين أحيانَا

وهذا معنى بديع لم يسبقه إليه أحد ... [1] » .

هذا نموذج من أسلوبه في العرض ، يوضح لنا ما نريد بانطباعيته وذوقيته في النقد ، فهو يختار الأبيات ويعرضها ويسجل رأيه فيها دون أن يحللها في ذاتها ودون أن يعلل رأيه أيضا ، وإنما هي صفات عامة يمكن أن تطلق على أية قصيدة جيدة ، دون أن تكون تمييزا لها عن سواها ، لأن هذه الصفات — في الحقيقة — لا تتجه إلى القصيدة ، بل إلى وصف مشاعره نحوها .

---

(١) طبقات الشعراء : ص ٢٨ ، ٢٩ .

وصفات الإعجاب هذه تلاحق أكثر من اختار لهم ،أي أنه كان ينتخب ما يراه جيدا ، دون حرص على استيفاء الجانب الآخر ، أو استكمال الرؤية لشعر الشاعر ، ولهذا راحت أحكامه الذوقية تلاحق الشعراء ، فيقول عن بشار ما قدمنا ، ويقول عن أبي الهندي مثلا : ومما يستحسن له ، وإن كان شعره كله حسنا جيدا ، وعن ربيعة الرقي : ومما يستملح له ، وإن كان شعره كله مليحا عذبا مطبوعا هنيئا ، وعن مسلم بن الوليد : ومما يستحسن له على أن شعره كله ديباج حسن لا يدفعه عن ذلك أحد. وهذه أمثلة نجد لها نظائر كثيرة في كتابه[1].

ومادة الكتاب تتوالى دون ترتيب منهجي ، كما كان الأمر في « الشعر والشعراء » من قبل ، ولا يعني هذا أنها لم تراع أي اعتبار ، ولكن يعني أنها لم تخضع لاعتبار واحد يمنحها مواقعها في ثنايا الكتاب ، فالأساس المستمر أنه يتناول الشعراء فرادى وليس في طبقات أو تبعا للموقع الجغرافي أو العصر وإن كانوا جميعا محدثين ، ولكنه قد يجمع بين مجموعة تشترك في بعض الخصال ، كما فعل مع الحَمّادين: عجرد وابن الزبرقان والراوية ، وكانوا في عصر واحد ، وكلهم شاعر مُفْلِق وخطيب مُبَرِّز [2] ، كما جمع بين محمود الوراق وصالح بن عبد القدوس وسابق البربري ، وهم يمثلون الزهد بين شعراء عصرهم [3] . وكذلك جمع بين المُوَسْوَسِين : جُعَيْفِران ، وماني المجنون ، وأبي حيّان ومُصْعَب [4] ، والتفت إلى شاعرات عصره ، وكلهن من القيان ، وأشهرهن عنان جارية الناطفي ، وسكن جارية محمود الوراق ، وعائشة العثمانية التي كانت تتشيع ، وقد قاتلت مع الطالبيين ، وكانت كثيرة المال والعبيد ، وخنساء جارية هشام المكفوف ، وعُرَيْب جارية المأمون ، وفَضْل الشاعرة المتشيعة [5] . ولكنه

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب : ص ١١٦ .

(٢) طبقات الشعراء : ص ٦٩ .

(٣) السابق : ص ٣٦٨ .

(٤) السابق : ص ٣٨٢ – ٣٨٦ .

(٥) السابق : ص ٤٢١ – ٤٢٦ .

لم يمض على هذه الشاكلة ، فقد يتحدث عن العتاهية تبعا لحديثه عن أبي العتاهية ولكنه — مثلا — يذكر أن أبا نواس اكتسب طريقته السلوكية من الخاركي ، وهو يذكر ذلك في ترجمة الخاركي (ص ٣٠٦) ولا يذكره في ترجمة أبي نواس وهو الأولى بأن يكون ! !

ومع كل هذه العفوية التي سيطرت على المنهج ، والذوقية الخاصة التي انتخبت الشعر ، فإن « طبقات الشعراء » لم يكن تكرارا لما جاء في « الشعر والشعراء » فيما يخص المحدثين ، إذ تميز ببعض الإضافات .

١ — فقد اهتم بالقيان الشاعرات ، وترجم لعدد منهن كما ذكرنا ، وسجل نماذج من شعرهن ، بعضه على جانب واضح من جودة الطبع وطول النفس ، وبخاصة تلك القصيدة التي أرسلتها سكن — جارية محمود الوراق — إلى الخليفة المعتصم تعاتبه على رفضه شراءها ، وكانت قد أرسلت إليه رقعة تغريه بذلك . فقالت :

ماللرسول أتاني منك باليـــاس   أحدثتَ بعد رجاءٍ جَفوة القاسي
فهبْكَ ألحقتَ بي ذنبابظلمك لي   فما دعاك إلى تخريق قِرطاسي
يامتبع الظلم ظلما كيف شئت فكن
عندي رضاك على العينين والـــراس
إني أحبُّك حبا لا لِفَاحِشَـــةٍ   والحب ليس به في الله من باس

إلى آخر الأبيات .

٢ — وكذلك اهتم بطائفة من الحمقى والموسوسين والشعراء المُكدِّين ، وقد اهتممنا ببعض هؤلاء في مكان آخر . واهتمامه بهذه الطوائف التي لاتشغل مكانا بارزا في تاريخ الشعر العربي يعني تحرره من النظرة التقليدية والأحكام الجاهزة ، وعدم تعلقه بالأداء الفخم والموضوعات الجادة واللغة الرصينة . لقد

اقتبس أبياتا هزلية المعنى عابثة اللغة دون أن يعيبها أو يجد حرجا في وضعها بين متخيره .

٣ — والأمران السابقان يلفتاننا إلى أمر ثالث جدير بالاهتمام ، فكثير من الأخبار التي انتخبها ابن المعتز لها دلالة حضارية وفكرية عامة ، أي أنها تخدم المعرفة بالعصر أكثر مما تنير طريق الشعر بصورة مباشرة ، فظاهرة الجواري الشاعرات ومنزلتهن الاجتماعية ، وانتشار المتحامقين الذين هربوا إلى واحة سقوط التكليف ، مما يعطي أكثر من تصور ، ومثل ذلك يمكن أن يقال عن موقف الشعراء بباب الأمير ، حين يُعطي أحدَهم لتفوقه ويحرم الآخرين ، وكيف يبادر فيقسم ما أخذ على رفاقه ، وكانت تلك عادة الشعراء غير المشهورين (! !)

٤ — ومن أهم ما أضافه ابن المعتز في كتابه تلك الصفات التي أطلقها على بعض القصائد ، وسبق أن ذكرنا بعضها وبينا كيف تعبر عن ذوقه الخاص ، وليس صحيحا ما ذكره بعض الباحثين من أنه تحدث عن الشعر كله بحكم واحد [1] ، فإننا إذا استثنينا حكمه المستمر على أكثر من اختار لهم بجودة الشعر بصفة عامة ، سنجد أن هذه الصفات يمكن أن تحدد درجة انتشار شعر الشاعر من حيث الطبقة الاجتماعية ونوعية الذين انتشرت بينهم .

هناك العبارة التقليدية : ومما يستحسن له وهو من السائر المشهور (ص : ١٩٢ ، ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣٣ ، ٢٣٥ . . . . إلخ) .

ومما يختار له (ص : ١٩٢ ، ٢٣٧ ، ٢٣٨ . . . إلخ)

ومما سار له (ص : ١٩٣ ، ٢٣٧ ، ٣٢٥ . . . إلخ)

ولكننا سنجد بين هذا الركام من الأحكام المتشابهة ما يميز بعض القصائد تمييزا يحدد مكانها ومكانتها ، مثل :

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب : ص ١١٦ .

ومن قلائده وأمهات قصائده (ص : ٢٢٠) .
ومما استحسنته الشعراء (ص : ٢٢٥ ، ٢٢٩) .
وله الميمية التي يُغَنّي بها (ص : ٢٤٧) .
وقد صارت مثلا في سائر الناس (ص : ٢٤٧) .
وهذه قصيدة مشهورة موجودة في أيدي الناس (ص : ٣٨٠) .
ويصف الرقي بأن شعره منتشر بين الخواص : (ص : ١٦٥) .
كما يصف قصيدة لعلي بن جبلة (العَكَوَّك) بأنها سارت بين العرب والعجم (ص : ١٧١) .

وهذه أوصاف ليست واحدة ، ولا متقاربة ، فهناك فرق واضح بين ما استحسنه الشعراء ، وما يُغني به ، وما ينتشر بين الخواص ، وما هو موجود في أيدي الناس ، وما سار بين العرب والعجم ! ! إن تقصي هذه الصفات ومحاولة البحث عن وجه لصوابها — أو تحيزها — من خلال تحليل القصائد يمكن أن يجعلنا أكثر فهما لمزاج العصر من الناحية الفنية والنفسية .

ونكتفي بهذه اللمحة عن الكتاب لنلتفت إلى كتابه الآخر .

البـــــديع

ولكي نعرف طبيعة القضية التي حاول الكتاب جلاء جوانبها واتخاذ موقف منها ، نذكر أمرين :

الأول : أن المباحث النقدية والبلاغية بدأت ونمت في رعاية الشـــعراء واللغويين والرواة على نحو ما قدمنا ، فكان بشار يقول الشعر وينقده ، وكان أبو عمرو بن العلاء يرويه ويحكم عليه .

وقد استمر هذا الامر حتى منتصف القرن الثالث تقريبا ، الذي شهد آخر وأكبر محاولات اللغويين الرواة في مجال النقد والأدب . متمثلة في « طبقات

فحول الشعراء » لابن سلام ، كما شهد بداية محاولات صنف مختلف من المثقفين في مجالي البلاغة والنقد ، وهذا الصنف لم تقتصر ثقافته على التراث العربي التقليدي من الرواية والشعر وأيام العرب وأخبارهم وأنسابهم . على نحو ما نجد عند الأصمعي وابن سلام ومن شابههما ، وإنما أضاف إلى ذلك بعض المعرفة بمنطق اليونان وفلسفتها ، وعلوم الهند المتنوعة ، ونظم الحياة عند الشعوب الأخرى ، وبخاصة الفرس والروم ، والجاحظ – في كتابه البيان والتبيين – يمثل بداية هذا الاتجاه الجديد الذي لم يتوقف عند الجدل والمناظرة وما إلى ذلك من متطلبات علم الكلام الذي كان بمثابة الدعامة لثقافة هذا الفريق ، بل اهتم بالبلاغة اهتماما واضحا ، وهذا أمر ملموس جدا في كتاب الجاحظ ، وتطرقه إلى هذا العلم الجديد – متأثر برأيه الخاص وثقافته المميزة ، ومن ثم لم يعد كل همه أن يتلمس مظاهر الذوق العربي وصحة التعبير في جوانبه العربية ، وإنما راح يتلمس ويدعو إلى ألوان من تعميق المعنى وإضفاء النظرات الفلسفية على الشعر ، مما يحتاج إلى عدم الاستسلام لعطاء الطبع وسخاء الموهبة الفطرية ، بل معاودة النظر وإطالة التنقيب بغية تركيب المعاني وتعميق الصور وتداخلها واختيار الألفاظ بدقة لا تخلو من القسر والتصنع – لكي تفي بالمطلوب .

وإذاً ، فقد أدى التخصص في منتصف القرن الثالث إلى تخلي اللغويين والرواة عن الاهتمام بالنقد والبلاغة ، على حين بدأ علماء الكلام يحلون مكانهم في هذا الاهتمام ، ومن ثم راحوا يفرضون على الشعراء نظرتهم الخاصة إلى الجمال الأدبي ، وهي نظرة لا تستند إلى صدق الطبع وجمال الفطرة ، بقدر ما تستند إلى التفلسف وجودة الصنعة .

الثاني : أن البحتري وقف ضد هذا الاتجاه الجديد ، وقد ذكرنا له بيتين يندد فيهما بتحكم المنطق في الشعر ، فظل وفيا لتقاليد الشعر القديم ، مع تأثر محدود بأستاذه أبي تمام في الأخذ ببعض المحسنات البديعية دون تعمق أو إسراف ، أي دون أن يقلده في محاولة التفلسف وتوليد الأفكار وتعميقها. ولهذا ظل البحتري

محل رضاء اللغويين والبلاغيين أصحاب الثقافة العربية الخالصة ، في حين تعرض لحملات من المتفلسفة والمجددين ، واعتبر نموذجا للقديم الذي تخطاه العصر [1].
وبالمقابل . . فإننا نجد فريقا من الشعراء بدأ يتجاوب مع هذه الاتجاهات الفلسفية النظرية ويحاول أن يحققها في شعره ، ضاربا عرض الحائط بالتقاليد الفنية الراسخة في تاريخ الشعر العربي . وتأمل أطوار وفنون الشعر العربي قبل القرن الثالث سيرينا أن الظاهرة الفنية لا تنبت من العدم، وأن دوافع عديـــدة تسوق إليها إلى أن تَسْتَعْلِيَ وتأخذ طابع الظاهرة الحادة وينقسم الدارسون والنقاد من حولها . لقد عرف أصحاب الطبع وأصحاب الصنعة منذ القدم ، وأطلق النقاد على زهير والحطيئة لقب عبيد الشعر . لإيثارهـــم الحَـــوْلِيَّ المُحَكَّك . . . أي إطالة المراجعة والصقل والاختبار ، وهذا هو معنى الصنعة ومجالها عند مدرسة زهير واتجاهه الفني ، يقول ابن رشيق فارقا بين المطـــبوع والمصنوع من الشعر : « والمصنوع وإن وقع عليه هذا الاسم فليس متكلفـــا تكلف أشعار المولَّدين ،لكن وقع فيه هذا النوع الذي سموه صنعة من غير قصد ولا تعمل ، لكن بطباع القوم عفوا ، فاستحسنوه ومالوا إليه بعض الميل ، بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره ، حتى صنع زهير الحوليات على وجـــه التنقيح والتثقيف : يصنع القصيدة ثم يكرر نظره فيها خوفا من التعقب بعد أن يكون قد فرغ من عملها في ساعة أو ليلة ، وربما رصد أوقات نشاطه فتباطأ عمله لذلك ، والعرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تجنس أو تطابق أو تقابل ، فتترك لفظة للفظة ، أو معنى لمعنى ، كما يفعل المحدثون ، ولكن نظرها في فصاحةالكلام وجزالته ، وبسط المعنى وإبرازه ، وإتقان بنية الشعر ، وإحكام عقد القوافي ، وتلاحم الكلام بعضه ببعض [2] . وهذا الاقتباس يغني عن كلام

(١) البلاغة تطور وتاريخ : ص ٦٤ ، ٦٥ .
(٢) العمدة : ج ١ ص ١٢٩ .

كثير في الفرق بين ما كان يصنعه زهير واتجاهه الفني ، وما يصنعه مسلـــم بن الوليد وبلغ به أبو تمام غايته ، فالفريق الأول لا يقاوم ما تعطي القريحة الشاعرة ، فهو يفرغ من عمل القصيدة في ساعة أو ليلة ،ولكنه لا يبادر إلى إذاعتها ، إنه يعيد النظر فيها ، في حدود الصقل الفني الذي يجعلها أكثر جزالة وتلاحم أجزاء . . . إلخ ، ومن ثم تظل بعيدة عن التكلف . أما مدرسة أبي تمام ، أو ما أطلق عليه اسم مدرسة البديع أو التصنع فإنها تتوقف في قبول ما تعطي القـــريحـــة ابتداء ، ويتدخل الجانب الواعي العقلي لكي يختار لفظا أو يتمم صورة ، أو يفرض حلية معنوية أو لفظية فيقسم أو يطابق أو يجنس ، وهذا لا يتأتى للشاعر عفو الخاطر ، وبخاصة إذا تكاثر في القصيدة ، وهو أيضا لا يتم — في صورته الشاملة — بعملية مراجعة بعد الانتهاء من النظم ؛ لأنه يعني — والحالة هذه — نقض القصيدة كلها ، إنه يتم أثناء عملية الإبداع ذاتها ، فهو يزاوَل بوعـــي وتعمُّد ، ومن ثم يصير بالإسراف دليلا على التكلف ، فقد كانوا — كما يقول ابن رشيق — يستطرفون ما جاء من الصنعة نحو البيت والبيتين، يستدل بذلك على جودة شعر الرجل وصدق حسه وصفاء خاطره ، فأما إذا كثر ذلك فهو عيب يشهد بخلاف الطبع وإيثار الكلفة ، فليس بمقبول أن تأتي القصيدة كلها مثقلـــة بالتصنع اتفاقا ودون قصد .

وينظر محمد مندور لقضية التصنع أو البديع عبر أطوار الشعر العربي ، فيرى أن مذهب أبي تمام يعتبر مرحلة ذاتية طبيعية في تاريخ الشعر العربي ، وأن النقاد في إشاراتهم إلى بذور هذا الاتجاه وأصوله عند بشار فأبي نواس فمسلم بن الوليد ثم أبي تمام ، قد كشفوا عن جذوره وأزْمَته معا ، فقد وقف النقاد بالمرصاد لمن يحاول أن يجدد في أغراض الشعر ، ومن ثم لم يكن أمام هذا الفريق إلاّ التجديد في الصياغة ،ولهذا نلاحظ أن أصحاب البديع لم يقولوا أفكارا جديدة في صياغة قديمة — وهو المعنى المقبول والأكثر جدوى في التجديد — بل حاولوا بوجه عام أن يقولوا الأفكار القديمة في صياغة جديدة ، وبخاصة عند أبي تمام الذي لم يكد يجدد شيئا في موضوعات الشعر ، وإنما تجددت المعاني في القرنين :

الرابع والخامس عند المتنبي وأبي العلاء . وإذًا فقد وقفت محاولة التجديد في تلك المرحلة عند الصنعة اللفظية — وإن انعكست بالتأثير على الجانب المعنوي بالطبع — يسرف فيها هؤلاء المجددون ظانين أنهم يأتون بشيء « بديع » أو طريف غير مسبوق ، وقد أدى الإسراف إلى نتيجته المتوقعة وهي التكلف والغلو والفساد [1] ، وهذا ماانتهى إلى قوله ابن المعتز في كتابه « البديع » .

بعد هذه المقدمة يمكننا أن نتعرف على محتوى الكتاب .

وابن المعتز قد تولى بنفسه شرح دوافعه لتأليف كتابه . يقول : « قد قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم ، وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون البديع ، ليعلم أن بشارا ومسلما وأبا نواس ومن تَقَيَّلَهُم وسلك سبيلهم لم يسبقوا الى هذا الفن ، ولكنه كثر في اشعارهم فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم ، فأعرب عنه ودل عليه .

ثم إن حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شُعِف به حتى غلب عليه وتفرع فيه وأكثر منه ، فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض ، وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف . وإنما كان يقول الشاعر من هذا الفن البيت والبيتين في القصيدة وربما قرئت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت « بديع » ، كان يستحسن ذلك منهم إذا أتى نادرا ، ويزداد حظوة بين الكلام المرسل ، وقد كان بعض العلماء يشبه الطائي في البديع بصالح بن عبد القدوس في الأمثال ، ويقول : لوأن صالحا نثر أمثاله في شعره ، وجعل بينها فصولا من كلامه لسبق أهل زمانه وغلب على مدّ ميدانه . وهذا أعدل كلام سمعته في هذا المعنى [2] » .

وإذاً فقد صار المنهج واضحا والحكم محددا ، فهذا البديع ليس من مخترعات من ينسب إليهم ، إنه موجود في كلام القدماء في مستوياته النثرية

---

(١) النقد المنهجي عند العرب : ص ٥٤ ، ٥٥ .

(٢) البديع : ص ١ ، ٢ .

والشعرية ، بل هو موجود في القرآن ، لكنه بعيد عن التكلف ، ولكن المحدثين أسرفوا في الأخذ به فسقطوا في التكلف . وهكذا سيقوم ابن المعتز في كتابه بحصر ألوان البديع ، وهي عنده خمسة ، فيطرح المصطلح ويحدد معناه ،ويذكر أمثلة عليه من القرآن والحديث وكلام الأعراب ، ثم يتلمس شواهده في شعر القدماء ، ليصفها غالبا بالصحة والجودة ، ثم يكُر إلى المحدثين ، وهو يضعهم عادة تحت عنوان مميز ، ويقتبس من أشعارهم ما يظهر تفوقهم ، كما يظهر أحيانا إسرافهم وتعثرهم .

أما فنون البديع الخمسة فهي :

١ — الاستعارة ، وهي عنده استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها . ويمثل لها بقول امريء القيس :

وليل كموج البحر مُرْخٍ سدولَه — عليَّ بأنواع الهموم ليَبْتَلِي
فقلت له لما تمطى بصُلْبِه — وأردف أعْجازا وناء بكلكلِ

يقول : « هذا كله من الاستعارة ، لأن الليل لا صلب له ولا عجز».

وقول زهير :

صحا القلبُ عن سلمى وأقصر باطلُه
وعُرِّيَ أفراسُ الصبا ورواحلُه

وقول النابغة :

وصدرٌ أراحَ الليل عازبَ همِّه
تضاعف فيه الحزْنُ من كلِّ جانبِ

« أرادقوله أراح الليل عازب همه : هذا مستعار من إراحة الراعي الإبل إلى مباءتها » .

وقول عنترة :

جادت عليه كل بِكْر حــرةٍ   فتركن كل قرارة كالدِّرْهَمِ

« البكر أول السحاب ، أراد أنها لم تمطر قبل ذلك » .

وهكذا يمضي في تسجيل الأمثلة يتبعها بشرح مختصر أحيانا ، ويتركهـا تعبر عن نفسها دون تعليق غالبا ، وهدفه الأساسي أن يرينا علاقة الشاعر القديم باللغة ، كيف كان يخرج الكلمة عن معناها المعجمي لتعبر عن إحساسـه أو تصوره ، دون قسر أو تعسف . فإذا بلغ المحدثين اقتبس ما يروق من استعاراتهم ولم يبخل في الإشادة به ، كقول أبي نواس :

صهباءُ تفترس العقول فما ترى   منها بهن من السُّبات جِراحـا

وقول أبي العتاهية :

راكب الأيام يجرى عليهـا   وله منهنّ يوم حَـرُونْ

وقول أبي تمام :

امطرْتَهم عزماتٍ لو رَميْتَ بها   يومَ الكريهة ركنَ الدهرِ لانهدما

ولكنه لا يلبث أن يضيق بإسراف أبي تمام ، فيظهر عليه عدم الرضا عـن قوله يخاطب منزلا :

يا منزلا أعطى الحوادث حكمها   لا مُطْلَ في عِدَةٍ ولا تسويفا
أرسى بناديك الندى وتنفسـت   نفسا بعقوتك الرياح ضعيفـا
ولئن ثَوىَ بك ملقيا بجِرانـه   ضيف الخطوب لقد أصاب مضيفا

يقول في شرح الاستعارة : « المعنى أنه أصاب موضعا يضيف إليه فيه ، أي يميل إليه لأن أهله قد فارقوه ، ومضيف محال لأن البلد لا يضيف ، ولأن الزمان لا يحتاج ، وإنما المعنى أن الزمان مال عليك ، فأصاب موضع محل ومنزل ».

ولكنه حين يذكر قول العباس بن الأحنف :

ولي جفونٌ جفاها النوم فاتصلت   أعجازُ دمعٍ بأعناق الدّمِ السَّرِبِ

لا يلبث أن يعبر عن نفوره صراحة ، ويرى أن مثل هذه الاستعارات البعيدة مما يعيب الشعر والكلام .

٢ — التجنيس : وهو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى ، أي تشبهها في تأليف حروفها ومعناها . أو تأليف الحروف دون المعنى .

وهو هنا يخلط أمثلة القدماء بأمثلة المحدثين ، ثم يتوقف عند الفريق الأخير بعد ذلك . ومن أمثلة التجنيس قول جرير :

فما زال معقولا عقال عــن النـــدى

وما زال محبوسا عـــن المجد حابس

وقول زياد الأعجم :

ونبئتهم يستنصرون بكاهـــل   وللؤم منهـم كاهـل وسَنَامُ

ثم يأتي إلى أبي تمام ، والاقتباس من شعره غرض أساسي للكتاب . فيذكر قوله :

جلا ظلمات الظلم عن وجه أمّةٍ   أضاء لها مـــن كوكب الحق آفلُه

وقوله :

سعدت غُرْبةُ النّوى بسعــاد   فهي طوع الإتْهام والإنْجَـادِ

ثم يقول : « وهذا من الأبيات الملاح » .

أما المعيب فلأبي تمام فيه نصيب بالطبع ، ومن ثم يذكر بيته الذي صار نموذجا لغرابة الاستعارة وغموض المعنى :

ذهبت بمذهبه السماحةُ فالتوَت   فيه الظنون أمُذهب أم مَذهــب

وهو إذ يُغفل وجه الرداءة في البيت ويتركه لفطنة القارىء يعبر عن بداية منهج لم ينضج ، وقد تولى عبد القاهر توضيح الجانب المعيب من وجهة نظره أو نظريته التي تُرجِع الجمال الفني إلى النظم ، فبعد أن يذكر بيت أبي تمام، يضع إلى جانبه قول الآخر :

ناظراه فيما جنى ناظراه أوْدَعَاني أمتْ بما أودعاني

فأبو تمام لم يزدك — كما يقول عبد القاهر — بمذهب ومذهب على أن أسمعك حروفا مكررة ، تروم لها فائدة فلا تجدها إلا مجهولة منكرة ، ورأيت الآخر قد أعاد عليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها ، ويوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفاها ، فبهذه السريرة صار التجنيس وخصوصا المستوفى منه المتفق في الصورة من حلى الشعر . ومذكورا في أقسام البديع [1] .

٣ — المطابقة ، ويفسر المراد بها بقول الخليل : طابقت بين الشيئين إذا جمعتهما على حذو واحد ، وتتوارد أمثلة القدماء فالمحدثين ، كقول طُفَيْل الغَنَوِي :

بساهم الوجه لم يقطع أبا جلَه يُصان وهو ليوم الروع مبذول

وقول الفرزدق :

قبح الإله بني كليب إنهم لا يغدرون ولا يفون لجار

ثم يصل إلى أبي تمام :

لهم منزل قد كان بالبيض كالمها فصيح المعاني ثم أصبح أعجما

وقوله في المشيب :

غُرَّةٌ مرة ألا إنما كنـ ـت أغرا أيام كنت بهيما

---

(١) أسرار البلاغة : ص ٦ — ٨ .

دقة في الحياة تدعى جـــلالا مثلما سمى اللديغ ســـليما

وهذا مما أحسن فيه ، ولكنه أيضا يسيء ، فهو الذي يقول :

فيا ثلج الفؤاد وكان رضفـــا ويا شـــبعي برؤيته وريّي

٤ — ردّ أعجاز الكلام على ما تقدمها ، ويقسمه إلى ثلاثة أقسام تستند إلى موقع الكلمتين : الأولى وتكرارها ، فالأول مثل :

تلقى إذا ما الأمر كان عرمرمـا في جيش رأيٍ لا يُفَلُّ عَرَمْرَمِ

والثاني مثل قول الفرزدق :

أصدر همومك لا يقتلك واردها فكل واردةٍ يوما لها صـــدر

والثالث مثل :

عميد بني سليم أقصدتـــه سهام الموت وهي له ســـهام

ويذكر طائفة طيبة من شعر أبي تمام في هذا الباب ، مثل قوله :

ومن كان بالبيض الكواعب مغرما فما زلت بالبيض القواطع مغرما

ولا يذكر له أبياتا معيبة .

٥ — المذهب الكلامي ، وهو يذكر أنه أخذه من الجاحظ ، ويصف هذا النوع من البديع بالتكلف ، ومن ثم يعلن أنه لم يجد منه شيئا في القرآن . فتعالى الله عن ذلك علوا كبيرا ، وقد عني بالمذهب الكلامي طريقة المتكلمين العقلية في دقة الاستنباط وفي التعليل وفي الكشف عن المعاني الخفية [1] . ويذكر من أمثلته قول الفرزدق :

(١) البلاغة تطور وتاريخ : ص ٧١ .

لكل امرىء نفسان نفسٌ كريمةٌ وأخرى يُناصيها الفتى ويطيعها
ونفسك من نفسيك تشفع للندى إذا قلّ من أحرارهن شفيعها

وفي هذا النوع من البديع تقل أمثلة القدماء ، فشعرهم قريب المأخذ بعيد عن التفلسف ، لا يميل إلى تداخل الصور وتعقيد المعاني . وهذا هو المحور الأساسي الذي دار حوله دعاه البديع ، لهذا تكثر نماذج المحدثين من هذا المذهب الكلامي . كقول العطوي :

فوحق البيان يعضده البر هان في مأقط ألد الخصام
ما رأينا سوى الحبيبة شيئا جمع الحسن كله في نظام
هي تجري مجرى الأصالة في الرأ ي ومجرى الأرواح في الأجسام

وقول أبي نواس :

إن هذا يرى ولا رأي للأحـ ـمق أني أعده إنسانا
ذاك في الظن عنده وهو عندي كالذي لم يكن وإن هو كانا

ويظهر أبو تمام مرة أخرى بمثل لا تتردد في وصفه بالتعسف :

المجد لا يرضى بأن ترضى بأن يرضى المؤمل منك إلا بالرضا

وقد صار هذا البيت مشهورا في كتب البلاغة والنقد لما في تركيبه من تداخل وفي صوره من تراكم يذهب ببهجة المعنى ووضوحه .

وهنا تنتهي أبواب البديع الخمسة ، ويشعر ابن المعتز أنها لم تستوف الظاهرة الجديدة التي ثار حولها الجدل والانقسام ، ولكنه يرى أن البديع بها اكتمل ، وأنه يعرف كافة الأبواب ، واختبر هذه الخمسة من بينها لأنها أهم ما يميز الاتجاه الجديد .

ويحسن أن ننبه إلى أن هذه الفنون الخمسة قد تغيرت أوضاعها في مناهج

البلاغيين المتأخرين ، فصارت الاستعارة أحد فنون علم البيان ، وظلت الأربعة الباقية في علم البديع — وهو غير البديع الذي يريده ابن المعتز — وارتفعت فنون هذا العلم إلى خمسة وثلاثين عند العسكري في الصناعتين ، وكان ابن المعتز قد سبق فأشار إلى إمكان إضافة فنون جديدة ، بل أضاف ثلاثة عشر فنا لم يجعلها في البديع ، وإن رأى أنها ذات صلة به .

ويرى محمد مندور أن بدء ابن المعتز بالاستعارة وعنايته بها أمر طبيعي ، فالاستعارة شيء أصيل في الشعر ، بل نكاد نقول إنها خيوط نسجه ، وهي منه كالنحو من اللغة ، وكما اطردت اللغات قبل أن يعرف متكلموها القواعد ويفطنوا إلى وجودها ، كذلك صدر الشعراء عن الاستعارة بفطرتهم دون معرفة نظرية ولا وعي تحليلي لطرق استعمالها ، ولهذا جاءت معظم الاستعارات القديمة صادقة ، لأن ملكة الشعر انتزعتها من طبائع الأشياء ، أو على الأصح : لأن الأشياء أملتها على الشعراء دون أن « يصنعوا » هم شيئا [1] .

ولكن الفنون الأربعة الأخرى ليس لها تلك الأهمية التي اكتسبتها الاستعارة بالنسبة لصياغة الشعر ، فهذه الفنون لفظية ، باستثناء المذهب الكلامي . وهو نوع من الجدل العقلي والقدرة على توليد المعاني والدقة في المفارقات . والمذهب الكلامي بنزعته الجدلية . والفنون اللفظية الثلاثة : التجنيس والمطابقة ورد أعجاز الكلام على ما تقدمها ، ليست من جوهر الشعر ، وقد تكون عبئا عليه في بعض الحالات ، ومع هذا فإن تلك الوسائل الأربعة لم يحظرها أحد من الشعراء . وهي موجودة في الشعر القديم ،ولكن القدماء لم يبحثوا عنها ولم يتخذوها مذهبا [2] .

أما الفنون الأخرى التي أضافها ابن المعتز ، ولم ير أنها داخلة في مفهوم البديع ، أي ليست من خصائص المذهب الجديد،واكتفى بأن يصفها بأنها من محاسن الكلام ، فهي :

---

(١) النقد المنهجي عند العرب : ص ٤٩ .

(٢) السابق : ص ٥٠ .

١ — الالتفات : وهو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار ، وعن الإخبار إلى المخاطبة ، وما يشبه ذلك . ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر . فمما يكون الالتفات فيه معتمدا على مرجع الضمير ، قول جرير :

طرب الحمام بذي الأراك فشاقني
لا زلت في عَلَلٍ وأيْك ناضـــرِ

٢ — اعتراض كلام في كلام لم يتمم معناه ، ثم يعود إليه فيتممه ، كقول كثير :

لو أن الباخلين — وأنت منهم — رأوك تعلموا منك المِطـــالا

٣ — الرجوع : وهو أن يقول شيئا ويرجع عنه ، كقول أبي نواس :

يا خير من كان ومن يكـــون إلاّ النبي الطـــاهر الأمين
إمام عـــدل ما لـــه قـــرين استغفر الله بلى هـــــارون

٤ — حسن الخروج من معنى إلى معنى ، كقول بشار :

خليلي من جرم أعينا أخاكما على دهره إن الكريم معـــينُ
ولا تبخلا بخل ابن قرعة إنـــه مخافة أن يُرجى نداه حـــزينُ
إذا جئته في الحق أغلق بابـــه فلم تلفه إلا وأنت كمـــينُ

وهنا — في هذا الفن — يذكر بيتا لأبي تمام دون أن يعيبه ، ولكن البيت شهر بالتعسف لرداءة الخروج من معنى إلى معنى ، وهو :

لا والذي هو عالم أن النـــوى صَبِر وأن أبا الحسين كـــريمُ

إذ لا صلة ، نفسية أو لفظية ، بين مرارة الفراق وكرم أبي الحسين ، بخلاف ما نرى من حسن التوسل والاستدراج للفكرة والصورة في أبيات بشار المتقدمة .

٥ – تأكيد المدح بما يشبه الذم ، كقول الذبياني :

ولا عيب فيهم غير أن سيوفهم ... بهن فلول من قراع الكتائب

٦ – تجاهل العارف ، كقول زهير :

وما أدري وسوف أخال أدري ... أقوم آل حصن أم نســـــاء

٧ – الهزل يراد به الجد كقول أبي نواس :

اذا ماتميمي أتاك مفاخــــرا ... فقل عد عن ذا كيف أكلك للضب

٨ – حسن التضمين ، كقول الأخيطل :

ولقد سما للخُرَّميّ فلم يقــل ... بعد الوغى لكن تضايق مقدمي

وعبارة : « لكن تضايق مقدمي » استعارها الشاعر من عنترة ، وضمنها كلامه ، إذ يقول عنترة :

إذ يتقون بي الأسنة لم أخـــم ... عنها ولكني تضايق مقدمي (1)

٩ – التعريض والكناية ، والأمثلة التي جاء بها جميعا تقريبا حددت هدفا واحدا من أهداف الكناية . هو تجنب الألفاظ البذيئة وذات المعنى القبيح ، باستعمال لوازم تشير إلى هذا المعنى من بعيد ، ولا تصرح به . ولكن أهداف الكناية ومراميها أكثر من ذلك . وهي بالنسبة للتعبير الفني تكاد تلاحق الاستعارة في الأهمية ، وهما معا بالإضافة إلى فن التشبيه عمد علم البيان .

١٠ – الإفراط في الصفة . مثل قول ابراهيم بن العباس الصولي :

ياأخا لم أر في الناس خـــلا ... مثله أسرع هجرا ووصــلا

كنت لي في صدر يومي صديقا ... فعلى عهدك أمسيـــت أم لا

---

(١) البلاغة تطور وتاريخ : ص ٧٣ .

وقول أبي نواس يصف قِدْراً صغيرة :

يغص بحَيْزُوم الجرادة صدرها ويَنضج مافيها بعود خِلال
وتغلي بذكر النار من غير حَرِّها وتنزلها عفوا بغير جعال
هي القدر قِدْرُ الشيخ بكر بن وائل ربيع اليتامى عام كل هزال

فهذا تصوير يمسخ المعنى ويسخر من خلال التعبير بالصورة التي تسرف في إبراز ملامح معيّنة ، وتخالف في النسب بما يصدم الواقع والمنطق مثل فن « الكاريكاتير » .

١١ — حسن التشبيه . وفي هذا الفن بالذات يعود إلى قسمته التقليدية ، فيبدأ بالقدماء ، بل بأعظمهم ، امرىء القيس ، ثم ينتهي إلى المحدثين ، مما يشعر بأهمية هذا الفن ومشاركته للاستعارة والكناية في صياغة الشعر وتكوين مفهومه ، إلا أنه لم يجعله من البديع ، إذ ظل في حدود انعكاسات الواقع المباشرة غالبا. ومن التشبيهات التي تروقه لامرىء القيس بيته المشهور يصف وكْرَ العقاب :

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا
لدى وكرها العُنّابُ والحَشَفُ البالي

ووصف عنترة للذباب :

هَزِجاً يحك ذراعه بذراعه قدْحَ المُكِبِّ على الزناد الأجزم

ويمضي حتى يصل إلى المحدّثين ، دون أن يرى لهم مخالفة لمناهج القدماء في هذا الباب .

١٢ — إعنات الشاعر في القوافي ، وتكلفه من ذلك ما ليس له ، وهو يريد به ما اصطلح عليه من جاءوا بعده باسم « لزوم مالا يلزم » وهو ألا يكتفي الشاعر في قصيدته برويٍّ واحد ، بل يضيف إليه التزام الحرف السابق له (١) ، مثل

(١) السابق : ص ٧٣ .

هذين البيتين اللذين جاء بهما :

يقولون في البستان للعين لــــذة — وفي الخمر والماء الذي ليس آسن
فإن شئت أن تلقي المحاسن كلها — ففي وجه من تهوى جميعُ المحاسن

فقد التزم السين قبل النون .

١٣ — حسن الابتداءات ، وهو ماعرف بعد ذلك ببراعة الاستهلال ، ويستمد قيمته من تعبيره المباشر عن المضمون العام للقصيدة . والتبشير بالجو العام الذي ستنشره . كقول النابغة :

كليني لهم يا أميمة ناصــــب — وليل أقاسيه بطيء الكواكب

وقد ذكر أمثلة عديدة من الابتداءات التي عدها حسنة . ولكن هناك ما هو أكثر منها حسنا وجودة ومناسبة للغرض .

وقد ظن طه حسين أن ابن المعتز اطلع على أقسام من كتاب الخطابـــة لأرسطو [١] . ويرجح محمد مندور ذلك اعتمادا على أن الفنون البديعية الثلاثة التي أشار إليها ابن المعتز : الاستعارة والمطابقة والجناس قـــد تناولها أرسطو وشرحها بالطريقة التي شرحها بها ابن المعتز ممثلا لها بأقوال عربية [٢] .

ويضع شكري عياد القضية ذاتهـــا في مستوى الظن مثل طه حسين لأن البحث التفصيلي الجازم يجب أن يترك لدراسة تاريخ «كتاب الخطابة عند العرب». أما هذا الظن فيعتمد على المشابهة التي اعتمد عليها مندور . وأيضا على أن «كتاب البديع» يعتبر أو محاولة منتظمة للخروج من أفق النقد الجزئي إلى أفق التقنين والتعميم [٣] .

---

(١) السابق : ص ٧٠ .
(٢) النقد المنهجي عند العرب : ص ٦١ .
(٣) في الشعر : ص ٢٣٢ ، ٢٣٣ .

ومهما يكن من شيء ، فقد بقي كتاب البديع كتابا أساسيا في البلاغة العربية والنقد النظري ، يستمد قيمه الجمالية من مأثورات الفن القولي العربي ، شعره ونثره ، بدءا بالقرآن الكريم ، والحديث الشريف ، وانتهاء بأشعار المحدثين ، وأقوال الحكماء والبلغاء في كل العصور ، وقد حقق في ذلك غايته المعتدلة ، فلم يتجاهل المحدثين ، ولم يبالغ في تقدير الجديد ، وإنما تلمس أوجه الجمال الفني عبر كل العصور وعبر تجارب الشعراء المشهورين والمغمورين على السواء .

المراجـــع

أ

إبراهيم سلامة (الدكتور) — بلاغة أرسطو بين العرب واليونان — الانجلو المصرية — ط ثانية .

ابن خلدون : عبد الرحمن بن محمد — المقدمة : دار إحياء التراث العربي — بيروت — ط رابعة .

ابن رشيق : الحسن بن رشيق — العمدة : تحقيق محي الدين — دار الجيل — لبنان ١٩٧٢ .

ابن طباطبا : محمد أحمد — عيار الشعر : تحقيق الحاجري وسلام — المكتبة التجارية — مصر ١٩٥٦ .

ابن عبد ربه : — العقد الفريد . مطبعة لجنة التأليف . القاهرة ، ١٩٥٢ .

ابن قتيبة : عبدالله بن مسلم — عيون الأخبار — طبعة دار الكتب . مصر .
الشعر والشعراء : تحقيق شاكر (جزءان) دار المعارف ١٩٦٦ ، ١٩٦٧

ابن الكلبي : هشام بن محمد — كتاب الأصنام : تحقيق أحمد زكي باشا

ابن المعتز : عبدالله بن المعتز — كتاب البديع : تحقيق كراتشقوفسكي — المثنى : بغداد ١٩٦٧

طبقات الشعراء : تحقيق فراج ــ دار المعارف : مصر ١٩٥٦

ابن المقفع : عبدالله روزبة — آثار ابن المقفع : دار مكتبة الحياة ــ بيروت ١٩٦٦

أبو تمام : حبيب بن أوس — الحماسة

أبو زيد القرشي : محمد بن أبي الخطاب — جمهرة أشعار العرب : دار نهضة مصر ط : أولى .

أبو عبيدة معمر بن المثنى — مجاز القرآن : تحقيق سيزكين ــ الخانجي مصر ١٩٥٤ .

أبو هلال العسكري : الحسن بن عبدالله — كتاب الصناعتين : تحقيق البجاوي وأبي الفضل القاهرة ط : أولى ١٩٥٢

إحسان عباس (الدكتور) — تاريخ النقد الأدبي عند العرب دار الأمانة ــ بيروت ١٩٧١

الأصفهاني — الأغاني . دار الثقافة . بيروت ١٩٦٢

الأصمعي : عبد الملك بن قريب — الأصمعيات : تحقيق شاكر وهارون دار المعارف : مصر ــ ط : ثالثة ١٩٦٣

فحولة الشعراء : المطبعة المنيرية بالأزهر ١٩٥٣

أحمد إبراهيم موسى (الدكتور) — الصبغ البديعي : وزارة الثقافة . مصر ١٩٦٨

أحمد أمين (الدكتور) — فجر الاسلام ــ دار الكتاب العربي بيروت ١٩٦٧ .

ضحى الاسلام ــ دار الكتاب العربي . بيروت . ط : عاشرة .

النقد الأدبي ــ دار الكتاب العربي . بيروت ١٩٦٧

(بالاشتراك) قصة الأدب في العالم ــ لجنة التأليف . القاهرة ١٩٤٣ .

أحمد أحمد بدوي (الدكتور) — أسس النقد الأدبي ــ النهضة المصرية ١٩٦٤ .

أحمد الشايب — أصول النقد الأدبي . مكتبة النهضة المصرية ١٩٦٤

تاريخ النقائض في الشعر العربي . النهضة المصرية ١٩٦٦

أحمد كمال زكي (الدكتور) — الحياة الأدبية في البصرة . دار الفكر . دمشق ١٩٦١

أحمد مطلوب (الدكتور) — البلاغة عند السكاكي – مكتبة النهضة . بغداد ١٩٦٤ .

مصطلحات بلاغية – بغداد ١٩٧٢

مناهج بلاغية – وكالة المطبوعات – الكويت ١٩٧٣

أحمد هيكل (الدكتور) — تطور الأدب الحديث في مصر : دار المعارف : مصر ١٩٦٨

الأدب الأندلسي : ط : خامسة . دار المعارف . مصر ١٩٧٠

ألان روب برييه — نحو رواية جديدة – دار المعارف بمصر . ط : أولى

أمين الخولي — فن القول : دار الفكر العربي . القاهرة ١٩٤٧

مناهج تجديد : دار المعرفة . القاهرة ١٩٦١

انطون غطاس كرم — الرمزية . دار الكشاف . بيروت ١٩٤٩

أوكونور : فرانك — الصوت المنفرد . ترجمة محمود الربيعي (الدكتور) دار الكاتب العربي . القاهرة ١٩٦٩

إيليا حاوي — فن الخطابة وتطوره عند العرب . دار الثقافة . بيروت .

نماذج في النقد الأدبي . دار الكتاب اللبناني . ط : ثالثة .

ب

الباقلاني : أبو بكر محمد بن الطيب — إعجاز القرآن : تحقيق السيد صقر . دار المعارف . مصر ١٩٦٣

البحتري : الوليد بن عبيد — الحماسة – دار الكاتب العربي – بيروت ١٩٦٧

بدوي طبانة (الدكتور) — معلقات العرب : مطبعة الرسالة . القاهرة ١٩٥٨

بلاشير : ريجيس — تاريخ الأدب العربي . تعريب ابراهيم الكيلاني . دمشق ١٩٥٦ .

بيكيت : صمويل ، وآخرون — مسرح العبث : الهيئة المصرية العامة . ١٩٧٠

ت

تواريه : الكسندر — مدخل لقراءة أفلاطون . ترجمة أبي النجا . المؤسسة المصرية العامة .

توفيق الحكيم — زهرة العمر . مكتبة الآداب . القاهرة
السلطان الحائر . مكتبة الآداب . القاهرة
يا طالع الشجرة . مكتبة الآداب . القاهرة

ث

ثعلب : أحمد بن يحيى — مجالس ثعلب : تحقيق هارون . دار المعارف — مصر — طبعة ثانية .

ج

الجاحظ : عمرو بن بحر — الحيوان : تحقيق هارون — نشر الحلبي . القاهرة . ط : ثانية .
البيان والتبيين تحقيق هارون الخانجي مصر ١٩٦٠

الجرجاني : القاضي علي بن عبد العزيز — الوساطة : تحقيق البجاوي وأبي الفضل ط : رابعة ١٩٦٦ .

الجرجاني : عبد القاهر — أسرار البلاغة : تحقيق هـ . ريتر . استانبول ١٩٥٤
دلائل الإعجاز . مكتبة القاهرة — ١٩٦٩

جويار . م . ف — الأدب المقارن . الألف كتاب . القاهرة ١٩٥٦

ح

حسين عطوان (الدكتور) — مقدمة القصيدة العربية . دار المعارف — مصر ١٩٧٠
الشعراء الصعاليك في العصر العباسي . دار الطليعة . بيروت ١٩٧٢

حسين نصار (الدكتور) — نشأة الكتابة الفنية . النهضة المصرية ١٩٥٤

د

داود سلوم (الدكتور) — منهج أبي الفرج الأصفهاني – مطبعة الايمان – بغداد ١٩٦٩
النقد العربي القديم – مكتبة الأندلس . بغداد ١٩٧٠

ديفيد ديتشس — مناهج النقد الأدبي – ترجمة نجم – دار صادر ١٩٦٧

ر

رتشاردز . أ . إ — مبادىء النقد الأدبي – ترجمة مصطفى بدوي . المؤسسة المصرية العامة ١٩٦١

رشاد رشدي (الدكتور) — فن القصة القصيرة . الانجلو المصرية ١٩٥٩
نظرية الدراما . الانجلو المصرية .
حبيبتي شامينا . مطبوعات الجديد ١٩٧٢

روسو : جان جاك — اميل – ترجمة نظمي لوقا . الشركة العربية . القاهرة ١٩٥٨

ريجيس جوليفيه — المذاهب الوجودية – ترجمة فؤاد كامل – الدار المصرية للتأليف والترجمة .

ز

زكي مبارك (الدكتور) — الموازنة بين الشعراء – مطبعة المقتطف. القاهرة ١٩٢٦

الزمخشري : محمد بن عمر — أساس البلاغة : دار صادر ودار بيروت ١٩٦٥

س

ستانلي هايمن — النقد الأدبي ومدارسه الحديثة . ترجمة إحسان ونجم . دار الثقافة بيروت . ١٩٥٨

سيد نوفل (الدكتور) البلاغة العربية في دور نشأتها . النهضة المصرية ١٩٤٨

ش

شفيق جبري دراسة الأغاني . مطبعة الجامعة السورية . دمشق ١٩٥١

شكري فيصل (الدكتور) مناهج الدراسة الأدبية
المجتمعات الاسلامية في القرن الأول . المثنى والخانجي مصر ١٩٥٢
تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام . دار العلم للملايين . بيروت . ط : رابعة .

شكري محمد عياد (الدكتور) كتاب أرسطوطاليس في الشعر – ترجمة ودراسة دار الكاتب العربي . القاهرة . ١٩٦٧

شوقي ضيف (الدكتور) المقامة . دار المعارف . مصر ١٩٥٤
الفن ومذاهبه في الشعر العربي . المعارف بمصر ط : رابعة .
الفن ومذاهبه في النثر العربي . مكتبة الأندلس بيروت ١٩٥٦
الشعر والغناء في المدينة ومكة – دار الثقافة . بيروت ١٩٦٧
في النقد الأدبي . المعارف بمصر ١٩٦٢
المدارس النحوية . المعارف بمصر ١٩٦٨
البلاغة تطور وتاريخ . المعارف بمصر ١٩٦٥
العصر الجاهلي . المعارف بمصر . ط : ثالثة
العصر الإسلامي . المعارف بمصر . ط : ثانية ١٩٦٣
العصر العباسي الأول . المعارف بمصر .

ص

صلاح عبد الصبور — الناس في بلادي
حياتي في الشعر . دار العودة . بيروت ١٩٦٩
قراءة جديدة لشعرنا القديم . دار النجاح . بيروت ١٩٧٣

ض

الضبي : المفضل الضبي — المفضليات : تحقيق شاكر وهارون . دار المعارف بمصر ١٩٥٢

ط

الطاهر مكي (الدكتور) — امرؤ القيس — دار المعارف بمصر — الطبعة الأولى
طه أحمد إبراهيم — تاريخ النقد الأدبي عند العرب . دار الحكمة . بيروت
طه حسين (الدكتور) — في الأدب الجاهلي . دار المعارف بمصر . ط : تاسعة
من حديث الشعر والنثر . دار المعارف بمصر ١٩٦١

ع

عباس محمود العقاد — الديوان ط : ثالثة . دار الشعب . القاهرة .
أبو نواس — دار الهلال . القاهرة .
عبد الحكيم بلبع (الدكتور) — النثر الفني وأثر الجاحظ فيه . الانجلو المصرية ١٩٥٤
أدب المعتزلة ط ثانية . نهضة مصر ١٩٦٩
عبد الرزاق حميدة (الدكتور) — شياطين الشعراء — الانجلو المصرية ١٩٥٦
عبد العزيز عتيق (الدكتور) — في تاريخ البلاغة العربية . بيروت ١٩٧٠
علم البديع — بيروت ١٩٧٢

علم البيان . بيروت ١٩٧٢
علم المعاني . بيروت ١٩٧٢
عبد الوهاب المسيري (مترجم — بالاشتراك) الرومانتيكية في الأدب الانجليزي — الألف كتاب . القاهرة ١٩٦٤
عز الدين إسماعيل (الدكتور) التفسير النفسي للأدب . دار المعارف بمصر ١٩٦٣
المكونات الأولى للثقافة العربية . بغداد ١٩٧٢
عمر رضا كحالة الأدب العربي في الجاهلية والإسلام . دمشق ١٩٧٢

ف

فاروق خورشيد في الرواية العربية . الدار المصرية للطباعة والنشر
فانتيجم الأدب المقارن . ترجمة الحسامي . المكتبة العصرية . بيروت
الرومنطيقية . ترجمة بهيج شعبان . دار بيروت ١٩٥٦
فايق متى إليوت . دار المعارف بمصر
فورستر . ا . م أركان القصة . الألف كتاب . القاهرة ١٩٦٠

ق

القالي : إسماعيل بن القاسم البغدادي الأمالي : المكتب التجاري . بيروت .
قدامة بن جعفر نقد الشعر . نشر الخانجي والمثنى . مصر ١٩٦٣
القزويني الايضاح : ط ثانية ١٩٥٣
شروح متن التلخيص . الحلبي . القاهرة ١٩٣٧

ك

كروتشه . ب المجمل في فلسفة الفن . ترجمة الدروبي . دمشق ١٩٦٤
كولن ولسن اللامنتمي — ترجمة أنيس زكي — ط ثالثة — دار العلم للملايين — بيروت .

ل

لطفي عبد البديع (الدكتور)
التركيب اللغوي للأدب . النهضة المصرية ١٩٧٠

لويس عوض (الدكتور)
نصوص النقد اليوناني . المعارف بمصر ١٩٦٥
أسطورة أوريست والملاحم العربية . مصر ١٩٦٨

م

المبرد : محمد بن يزيد
الكامل : تحقيق أبي الفضل وشحاته — دار نهضة مصر

مجدي وهبة (الدكتور)
معجم مصطلحات الأدب — مكتبة لبنان ١٩٧٤

محمد حسن عبدالله (الدكتور)
الواقعية في الرواية العربية. المعارف بمصر ١٩٧١
كليوباترا في الأدب والتاريخ . الكتاب العربي بمصر ١٩٧١
الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ . مكتبة الأمل . الكويت ١٩٧٢

محمد خلف الله أحمد
من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده : معهد البحوث والدراسات العربية . القاهرة ١٩٧٠

امحمد زغلول سلام (الدكتور)
أثر القرآن في تطور النقد الأدبي . المعارف بمصر ١٩٦١
تاريخ النقد العربي . المعارف بمصر ١٩٦٤

محمد زكي العشماوي (الدكتور)
قضايا النقد الأدبي والبلاغة . الكاتب العربي بمصر ١٩٦٧

محمد عبد الحليم عبدالله
شمس الخريف . مكتبة مصر

محمد غنيمي هلال (الدكتور)
الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية . الانجلو المصرية ١٩٥٩
الأدب المقارن . الانجلو المصرية ١٩٦١
الرومنتيكية . نهضة مصر

النقد الأدبي الحديث : النهضة العربية . القاهرة ١٩٦٩

محمد مصطفى هدارة (الدكتور)
اتجاهات الشعر العربي . المعارف بمصر ١٩٦٣

محمد مندور (الدكتور)
النقد المنهجي عند العرب نهضة مصر .
الأدب ومذاهبه . نهضة مصر
النقد والنقاد المعاصرون . نهضة مصر

محمد النويهي
الشعر الجاهلي . الدار القومية . القاهرة

محمود مكي (الدكتور — بالاشتراك)
أثر العرب والإسلام في الحضارة الأوربية . الهيئة المصرية ١٩٧٠

المرزباني : محمد بن عمران بن موسى
الموشح : تحقيق البجاوي . نهضة مصر ١٩٦٥

المرزوقي : أحمد بن محمد بن الحسن
شرح ديوان الحماسة . مطبعة لجنة التأليف . القاهرة ١٩٥١

مصطفى سويف (الدكتور)
الأسس النفسية للإبداع الفني . المعارف بمصر ١٩٦٩

مصطفى الشكعة (الدكتور)
مناهج التأليف عند العلماء العرب . العلم للملايين . بيروت ١٩٧٤

المعري : أحمد بن سليمان
رسالة الغفران . تحقيق بنت الشاطىء . المعارف بمصر ط : رابعة

ميشال عاصي (الدكتور)
مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ : دار العلم للملايين . بيروت ١٩٧٤

ميشيل كاروج
اندريه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية—ترجمة إلياس بديوي— وزارة الثقافة— دمشق ١٩٧٣ .

ن

ناصر الدين الأسد (الدكتور)
مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية . المعارف بمصر ١٩٦٩

نجيب محفوظ
خمارة القط الأسود . مكتبة مصر
بداية ونهاية . مكتبة مصر
الشحاذ . مكتبة مصر
أولاد حارتنا . مكتبة مصر

النعمان القاضي (الدكتور)
الفرق الإسلامية في الشعر الأموي . دار المعارف بمصر ١٩٧٠

هـ

هول . فيرنون
موجز تاريخ النقد الأدبي . ترجمة شكري وجبر دار النجاح . بيروت ١٩٧١

و

وديعة طه نجم (الدكتورة)
القصص والقصاص في الأدب الإسلامي . مطبعة حكومة الكويت ١٩٧٢

ي

يحيى الجبوري
الاسلام والشعر . مكتبة النهضة . بغداد ١٩٦٤

يحيى حقي
خطوات في النقد — مكتبة دار العروبة . القاهرة .

يوسف خليف
حياة الشعر في الكوفة . الكاتب العربي . القاهرة ١٩٦٨

كتب للمؤلف

أولا : بحوث ودراسات

١ ــ عزالدين بن عبد السلام ــ مكتبة وهبة . القاهرة ١٩٦٢
٢ ــ الواقعية في الرواية العربية . دار المعارف . القاهرة ١٩٧١
٣ ــ كليوباترا في الأدب والتاريخ ــ الهيئة المصرية العامة . القاهرة ١٩٧١
٤ ــ الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ ــ مكتبة الأمل ــ الكويت ١٩٧٢
٥ ــ الحركة الأدبية والفكرية في الكويت ــ رابطة أدباء الكويت ١٩٧٣
٦ ــ ديوان الشعر الكويتي : اختيار وتقديم ــ وكالة المطبوعات . الكويت ١٩٧٤
٧ ــ الصحافة الكويتية في ربع قرن : كشاف تحليلي ــ مطبوعات جامعة الكويت ١٩٧٤

ثانيا : روايات

٨ ــ أنفاس الصباح : رواية عن الكفاح والمقاومة ضد الحملة الفرنسية على الوطن العربي ــ الدار القومية ــ القاهرة ١٩٦٤
٩ ــ الشعلة وصحراء الجليد : رواية عاطفية حازت الجائزة الأولى من المجلس الأعلى للفنون والآداب بالقاهرة ــ مكتبة الشباب . المنيرة . القاهرة ١٩٦٨

ثالثا : كتب تحت الطبع

١٠ ــ محمد النفس الزكية : الثائر الشهيد
١١ ــ الريف في القصة المصرية .
١٢ ــ المسرح الكويتي بين الخشية والرجاء

مطبعة الحرية - بيروت